

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION ETHNOCULTURELLE DANS LE CINÉMA
QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
MARWA LAQUERRE-TANTAWY

JUILLET 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais profiter de ces quelques lignes pour remercier les personnes sans qui ce mémoire n'aurait pas vu le jour. Bien que l'on se sente seul devant les premières pages blanches de la rédaction, ce n'est pas un travail qui a été fait dans la solitude. J'aimerais d'abord remercier mon directeur de recherche, Pierre Barrette. Pour son soutien, sa patience et ses nombreuses relectures (et lui seul sait à quel point il y en a eues), merci de m'avoir guidée à travers cette longue réflexion.

Merci à mes parents qui m'ont toujours encouragée à continuer mes études, sans leur appui, je ne me serais pas rendue aussi loin. Maman, merci d'avoir toujours été ma première lectrice. À ma sœur, Miriam, pour son écoute, ses conseils, mais surtout parce qu'elle est le point de départ de ce travail, tu m'as donné l'étincelle d'une idée pour commencer ce beau projet, merci de m'avoir accompagné à travers cette longue et parfois pénible écriture. Sébastien, merci tout simplement d'être là et de m'avoir rassurée dans mes moments d'angoisse. Merci à mes amis et à toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à ce mémoire. J'ai rempli peu à peu les pages grâce à vous, et ce, parce que j'ai été entourée des personnes les plus merveilleuses.

L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre.

Amine Maalouf, *Les identités meurtrières*, p.8.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| RÉSUMÉ | VII |
| INTRODUCTION | 9 |
| CHAPITRE I..... | 13 |
| LA REPRÉSENTATION ETHNOCULTURELLE | 13 |
| 1.1 Problématique | 13 |
| 1.2 Question de recherche..... | 19 |
| 1.3 Historique de recherche dans le domaine | 21 |
| 1.3.1 L'état des lieux | 21 |
| 1.3.2 L'état de la question | 22 |
| Les études quantitatives | 22 |
| Les études qualitatives : Les <i>Cultural Studies</i> | 24 |
| La représentation ethnoculturelle au Québec | 25 |
| 1.4 Cadre théorique | 29 |
| 1.5 Jean-Claude Abric et les représentations sociales | 31 |
| 1.6 Éric Macé et la nouvelle sociologie française..... | 33 |
| 1.7 Méthodologie | 35 |
| 1.7.1 Présentation du corpus..... | 35 |
| 1.7.2 Le cinéma versus la télévision..... | 36 |
| 1.7.3 Le corpus audiovisuel..... | 37 |
| <i>Incendies</i> de Denis Villeneuve (2010) : | 37 |
| <i>Monsieur Lazhar</i> de Philippe Falardeau (2011)..... | 38 |
| <i>Roméo Onze</i> d'Ivan Grbovic (2011) : | 38 |

| | | |
|-------------------------|--|----|
| 1.7.4 | Méthodologie d'analyse | 39 |
| | Le modèle de Thomas Schatz et l'analyse du corpus | 40 |
| CHAPITRE II | | 43 |
| ANALYSE DU CORPUS | | 43 |
| 2.1 | Analyse de <i>Monsieur Lazhar</i> | 43 |
| 2.1.1 | Résumé et mise en contexte du film | 43 |
| 2.1.2 | Le contexte spatial | 45 |
| | Les lieux | 45 |
| 2.1.3 | La dynamisation de l'espace : les conflits | 47 |
| | Les noms et prénoms | 47 |
| | La langue | 48 |
| | Les relations interpersonnelles | 49 |
| 2.1.4 | La résolution de conflits | 51 |
| 2.2 | Analyse de <i>Incendies</i> | 55 |
| 2.2.1 | Résumé et mise en contexte du film | 55 |
| 2.2.2 | Le contexte spatial | 56 |
| | Un pays imaginaire | 56 |
| | Le Québec | 57 |
| 2.2.3 | La dynamisation de l'espace : les conflits | 59 |
| | Le choc des cultures et des générations | 61 |
| | La confrontations entre le Québec et le Liban | 61 |
| | La confrontation des religions | 62 |
| 2.2.4 | La résolution de conflits | 63 |
| 2.3 | Analyse de <i>Roméo Onze</i> | 65 |
| 2.3.1 | Résumé et mise en contexte du film | 65 |
| 2.3.2 | Le contexte spatial | 66 |
| | Le contexte familial | 67 |
| 2.3.3 | La dynamisation du contexte spatial : les conflits | 68 |

| | |
|--|-----|
| La relation conflictuelle entre le père et le fils..... | 70 |
| Les relations hommes et femmes | 71 |
| Le conflit identitaire de Rami | 72 |
| 2.3.4 La résolution de conflits | 72 |
| CHAPITRE III | 75 |
| ANALYSE THÉORIQUE | 75 |
| 3.1 L’interculturalisme et le multiculturalisme..... | 76 |
| 3.2 L’Autre au sein de la société québécoise | 79 |
| 3.3 Stuart Hall et les <i>Cultural Studies</i> | 82 |
| 3.4 La sociologie d’Éric Macé | 85 |
| 3.4.1 Les stéréotypes positifs et négatifs | 87 |
| 3.4.2 Les non-stéréotypes | 88 |
| 3.4.3 Les contre-stéréotypes | 89 |
| 3.4.4 Les anti-stéréotypes | 91 |
| 3.5 Formes et figures de l’altérité | 92 |
| 3.6 Le paradoxe de la représentation ethnoculturelle au Québec | 95 |
| CONCLUSION | 99 |
| FILMOGRAPHIE : CORPUS ÉTENDU | 103 |
| BIBLIOGRAPHIE | 105 |

RÉSUMÉ

Au tournant des années 2000, le cinéma québécois semble enclin à laisser davantage de place à des représentations alternatives de l'identité, incluant les communautés ethnoculturelles dans une identité plus *hybride* et *néo-québécoise*. Ainsi, nous assistons à une augmentation du nombre de films proposant un regard inclusif des représentations ethnoculturelles présentes dans la société québécoise. Dans le présent mémoire, nous analysons les représentations ethnoculturelles présentes dans *Incendies* de Denis Villeneuve (2010), *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau (2011) et *Roméo Onze* d'Ivan Grbovic (2011). À partir d'une approche qui s'inspire de la sociologie des médias, nous cherchons à comprendre comment le médium cinématographique québécois réussit à faire transparaître les questions identitaires des nombreuses représentations sociales, et ce, spécifiquement dans le cinéma contemporain. Christian Poirier, Éric Macé, Denise Jodelet, Gérard Bouchard, Serge Proulx et Danielle Bélanger constituent, parmi d'autres, les auteurs que nous étudierons. Nous pensons qu'à travers des personnages plus diversifiés culturellement, le cinéma québécois redéfinit peu à peu son rapport à sa propre identité, créant ainsi un espace d'échange où le dialogue interculturel peut rayonner.

Mots clés : culture, cinéma québécois, représentation(s) ethnoculturelle(s), communauté(s) culturelle(s), identité(s).

INTRODUCTION

L'intérêt d'étudier la représentation de la diversité ethnoculturelle dans le cinéma québécois nous est venu d'un sentiment de sous-représentation. En effet, on ne peut nier que le cinéma québécois présente davantage de personnages dits « *pure laine* » que de personnages issus d'une immigration récente, ou encore issus d'une diversité ethnoculturelle. Alors que l'identité québécoise est elle-même très complexe, nous trouvons pertinent de nous questionner sur les concepts de représentation et d'« hybridité ethnoculturelle » dans le cinéma québécois.

Les dernières années ont produit des œuvres cinématographiques qui s'intéressent de plus en plus à la thématique de « l'Autre » et, parallèlement, le cinéma québécois a connu un rayonnement de plus en plus important au niveau international. De nombreux films se sont démarqués en remportant des prix prestigieux. Loin de nous l'idée de proposer une causalité directe entre ces deux observations : nous trouvons toutefois pertinent de préciser que la production québécoise a longtemps été associée à un cinéma d'auteur, plus difficile d'accès et moins « exportable » (en dehors du circuit des festivals). Pourtant, on a vu projetés, ces dernières années, des films à succès qui ont créé un engouement considérable¹. À titre d'exemple, mentionnons le film de 2003, *Les invasions barbares* de Denys Arcand, qui a remporté l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. En 2010 et en 2012, ce sont respectivement *Incendies* de Denis Villeneuve et *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau qui ont été mis en nomination dans la même catégorie. Ces œuvres, bien qu'elles soient

¹L'article de Gabrielle Trépanier-Jobin « Le cinéma Québécois : un succès réel ou imaginé ? » est intéressant à consulter. Sa recension statistique du milieu cinématographique québécois permet de dresser un portrait clair et exhaustif de la situation.

québécoises, traitent d'une problématique mettant en valeur la quête identitaire des personnages principaux en lien avec une diversité culturelle présente dans la société québécoise. Le cinéma national semble donc chercher à se redéfinir constamment, tentant à la fois de mettre en valeur sa propre culture, sa propre identité, tout en donnant une place à l'« hybridité ethnoculturelle »² aujourd'hui présente dans la société.

Évidemment, la question de l'altérité n'est pas l'unique raison qui explique que le cinéma québécois rayonne de par le monde. Nous pensons toutefois que le contexte actuel semble proposer davantage de films traitant de cette « diversité ethnoculturelle ». La situation du cinéma québécois ne fait toutefois pas consensus au sein de la communauté cinématographique elle-même. Différents intervenants du milieu se sont prononcés sur le sujet, critiquant ouvertement le cinéma québécois pour sa « fermeture d'esprit ». Dans une lettre ouverte rédigée pour le journal *La Presse*, en 2010³, le cinéaste Jacob Tierney (*Twist* 2003, *The Trotsky* 2009, *Good neighbours* 2010) a affirmé que le cinéma québécois ne montre que des « blancs » « francophones » et que les immigrants et anglophones ne sont pas uniquement marginalisés, ils sont carrément ignorés. C'est dans cette optique que le cinéaste reproche au cinéma québécois d'être tourné vers le passé et de proposer des films qui encouragent une vision réduite de l'identité québécoise, et ce, au détriment de toute diversité. Dans le même sens, Stéphane Baillargeon, journaliste au *Devoir*, questionne la sous-représentation des communautés ethniques dans les productions de fiction à la télévision québécoise⁴. Le journaliste a cherché à comprendre comment

²Nous reviendrons plus précisément sur cette notion « d'hybridité ethnoculturelle ». Nous verrons les différentes interprétations qui en sont proposées dans le chapitre suivant.

³Bérubé, Nicolas. 2010. Jacob Tierney: « Les anglos et les immigrants sont ignorés ». *La Presse*, juillet. En ligne : <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4548729-jacob-tierney-les-anglos-et-les-immigrants-sont-ignores.php>. Consulté en 2011.

⁴Baillargeon, Stéphane. 2008. *Minorité : la télévision manque de couleur*. Le Devoir.ca (Montréal), 17 septembre. En ligne : <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/205944/minorites-la-television-manque-de-couleur>. Consulté en septembre 2012.

l'intégration de la diversité peut se faire, tout en s'adressant à un public francophone, certes, mais surtout québécois et « néo-québécois ».

Plus récemment, *La Presse* a effectué un recensement qui conclut que « moins de 5% des rôles principaux des émissions de fiction québécoises les plus populaires de l'automne dernier (automne 2014) étaient tenus par des comédiens des minorités visibles »⁵. Ce constat est alarmant, car cela illustre clairement qu'il n'y a pas de diversité significative dans le paysage culturel télévisuel québécois. Dans un Québec « post-charte »⁶, la question identitaire québécoise a occupé beaucoup de place médiatiquement. Même si les débats ne tournaient pas systématiquement autour du champ culturel, on peut penser que la question des communautés culturelles fait maintenant partie des préoccupations sociales⁷.

L'intérêt de notre recherche n'est pas quantitatif ; il ne s'agit pas de voir si le cinéma québécois est représentatif ou non de ses communautés culturelles et ethniques en terme de statistique. L'objectif est davantage de questionner les représentations de l'« hybridité ethnoculturelle » et ce qu'elles nous proposent comme visions alternatives à la question identitaire québécoise. Nous entendons par là des personnages qui présentent une diversité culturelle variée qui ont des origines autres que québécoises (ou métissées) et qui proposent au spectateur un regard différent sur la société québécoise. Nous pourrions alors parler d'une identité québécoise plus inclusive qui intègre aussi les « néo-québécois ».

⁵Pilon-Larose, Hugo. 2015. *Diversité culturelle à l'écran: constat d'échec pour l'UDA*. La Presse.ca (Montréal), 26 janvier 2015. En ligne : http://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201501/24/01-4838103-diversite-culturelle-a-lecran-constat-dechec-pour-luda.php?utm_categorieinterne=traffiddrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B25_A-decouvrir_219_article_ECRAN1POS4. Consulté en janvier 2015.

⁶Le débat sur la charte des valeurs québécoises a été proposé par le Parti québécois suite à son élection en 2012. Pour un résumé complet des positions : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/Politique/2013/09/17/005-charte-valeurs-quebecoises-reactions.shtml>. Consulté en mars 2014.

⁷Évidemment, la question identitaire n'est pas ressortie uniquement à cause de la charte de la laïcité, mais ce débat public a permis de placer le dossier au centre des préoccupations sociales.

CHAPITRE I

LA REPRÉSENTATION ETHNOCULTURELLE

Dans ce chapitre, nous débuterons par une mise en contexte générale de notre sujet de recherche, soit la problématique et la question de recherche. Ensuite, nous verrons l'historique de recherche dans le domaine, nous ferons donc l'état des lieux quant aux différentes études menées en lien avec notre objet de recherche. Enfin, nous exposerons notre cadre théorique, ainsi que notre méthodologie et nous terminerons par notre corpus cinématographique.

1.1 Problématique

En observant la manière de représenter la diversité ethnoculturelle, nous cherchons à comprendre comment cette représentation s'effectue et surtout ce qu'elle peut illustrer des enjeux sociaux qui en sont responsables. Le cinéma québécois semble chercher à se redéfinir constamment, tentant de mettre en valeur sa propre culture, sa propre identité, tout en laissant place à une diversité ethnoculturelle aujourd'hui présente dans la société. Ce que l'on entend par l'« hybridité ethnoculturelle », c'est bien sur le métissage culturel, c'est-à-dire l'union de différentes cultures, mais aussi le partage et la mise en valeur de ces différences.

Alors que la réalité culturelle au Québec a évolué et que le métissage culturel est une conséquence indéniable de ces changements, nous nous interrogeons sur la définition du concept « d'identité ». Comment décrit-on « l'autre » et, conséquemment,

comment représente-t-on le « nous » dans notre cinéma national? À partir d'une approche qui s'inspire de la sociologie, nous croyons qu'il est pertinent de remettre en question les représentations identitaires au cinéma, car celles-ci sont, au même titre que tout objet social, des manifestations concrètes de notre société. En effet, nous nous définissons à travers l'image que nous projetons de nous-mêmes et l'image qui nous est renvoyée. Selon le sociologue Jean-Claude Abric, notre identité se construit dynamiquement à travers les relations et les interactions avec les autres⁸ ; ce faisant, le cinéma nous apparaît donc comme un lieu d'émergence des représentations identitaires que l'on doit approfondir. Notre intérêt n'est donc pas de mesurer sur le plan quantitatif. Si l'on considère le cinéma comme un véhicule par lequel se manifestent les changements sociaux, on peut se poser la question suivante : comment le cinéma rend-t-il compte de notre réalité sociale?

Le sociologue québécois Christian Poirier s'est justement penché sur la problématique identitaire dans le cinéma québécois et suggère que « l'institution cinématographique est à la fois *dans* la société et à *distance* de cette société » (Poirier, 2004a, p.3). Nous ne considérerons donc pas le cinéma comme un objet fermé, mais bien ouvert et en constante redéfinition.

Comment parler de diversité culturelle sans aborder la question du multiculturalisme dans un contexte politique? Ces analyses sont des plus pertinentes lorsque l'on cherche à cerner la relation entre le social, le politique et dans notre cas, le cinéma. La question identitaire au sein de la société québécoise contemporaine a été explorée, entre autres, par Jacques Beauchemin dans *La société des identités*. L'auteur s'intéresse aux transformations profondes que subissent nos sociétés modernes. Il questionne spécifiquement ce qu'il nomme le « projet politique », soit un projet communautaire qui permet de rassembler les membres d'une même société, tout en

⁸Abric, Jean-Claude (sous la dir.). 1994. *Pratiques sociales et représentations*, Paris : Presses Universitaires de France, 252 pages.

créant une certaine cohésion sociale. Précisions toutefois que, bien que nous nous inspirions fortement de la vision proposée par Jacques Beauchemin, nous nous éloignons de la vision très nationaliste et du cadre théorique envisagé par le chercheur. Ses conclusions sont appropriées parce qu'elles témoignent d'une bonne connaissance du contexte et d'une recherche approfondie quant à la question identitaire québécoise⁹.

Selon Beauchemin, c'est aujourd'hui cette absence de projet rassembleur qui pose problème, car nous ne sommes pas en mesure de : « former une représentation du vivre-ensemble suffisamment substantielle pour que les acteurs sociaux y trouvent leurs “raisons communes” ». (Beauchemin, 2007, p.15-16). L'auteur croit que le désintérêt des citoyens est une conséquence de leur scepticisme politique :

La société se donne à l'individu comme monde désincarné, comme univers fonctionnel organisé suivant un système de places à conquérir et à défendre... Elle laisse également à l'individu la liberté de paramétrer l'éthique sous laquelle il entend placer ses actes. (Beauchemin, 2007, p.20)

Beauchemin souligne l'importance accordée tant aux rôles individuel que collectif joué par le citoyen au sein d'une communauté. Et c'est sur cette base individuelle que le citoyen va ensuite bâtir son identité. Les caractéristiques définies par les *Cultural Studies* comme la « sainte trinité »¹⁰, soit le genre, la classe et la race, représentent, pour Beauchemin, les bases de la construction identitaire. L'individu peut porter différents chapeaux et se définir par différentes identités. La société d'aujourd'hui représente donc pour l'auteur un « terrain de luttes issues de la pluralité identitaire » (Beauchemin, 2007, p.23) marqué par une forte volonté de reconnaissance. Cette reconnaissance d'identité encourage le regroupement selon différentes identités

⁹Dans notre troisième chapitre, nous aborderons plus en détail cette question identitaire selon le sociologue Gérard Bouchard par rapport aux questions de l'interculturalisme et du multiculturalisme canadien.

¹⁰« Terme emprunté à Rogers Brubaker et Frederick Cooper in *Beyond identity* » (Beauchemin, 2007, p.23).

alternatives, créant certes une certaine dynamique d'identification, mais aussi de différenciation. Les individus cherchent à la fois à se regrouper pour leurs similitudes, leurs points en commun avec d'autres, mais aussi, à revendiquer et faire reconnaître leur «singularité» (Beauchemin, 2007, p.26). On cherche, socialement, à se faire accepter pour nos similitudes, mais aussi à faire reconnaître nos particularités; ce paradoxe semble être à la base du questionnement identitaire.

Beauchemin remarque qu'en mettant de côté les catégorisations sociales (par classe), nous faisons maintenant face à une classification qui, au nom de l'égalité, cherche en réalité à valoriser la différence. L'auteur y voit la création d'une nouvelle éthique qui se retrouve notamment au sein de certaines politiques comme le multiculturalisme, encourageant des valeurs « comme l'égalité, l'équité, la non-discrimination et la tolérance » (Beauchemin, 2007, p.27).

Afin d'expliquer la présence et surtout la pertinence du multiculturalisme, reprenons les mots du professeur en sciences politiques, Fred Constant :

On serait ainsi passé d'une société monoculturelle – marquée par l'image parfaite de l'unité d'un peuple, d'une langue, d'une culture qui épouse les frontières d'un territoire – à une société multiculturelle – caractérisée par l'éclatement du modèle stato-national et l'affirmation d'une fragmentation culturelle et identitaire. (Constant, 2000, p.8)

Le Canada et le Québec font partie des « collectivités neuves », terme repris de l'historien québécois Gérard Bouchard. Selon le sociologue Christian Poirier, c'est dans ces pays que les « débats liés au multiculturalisme ont émergé » (Poirier, 2004a, p.19), faisant passer les sociétés monoculturelles à l'état de sociétés multiculturelles, ceci expliquant en grande partie l'important questionnement identitaire au Québec. Jacques Beauchemin affirme, pour sa part, que c'est à partir des années 1960-1970 que se crée un déplacement de l'identification des individus, qui se définissaient jusqu'alors par la classe : « émergent des formes nouvelles d'identifications sociales fortement structurées en fonction de l'identité. » (Poirier, 2004a, p.19). Poirier suggère

que « ces identités n'ont pas disparu : elles ont changé de canal de transmission et font désormais partie d'un vaste marché des référents identitaires, auxquels l'individu va puiser afin de construire par lui-même une identité. » (Poirier, 2004a, p.20).

Le cinéma québécois a longtemps cherché à trouver sa place en tant que cinéma national et, avec le temps, les cinéastes et artisans du milieu québécois ont contribué à bâtir un imaginaire collectif, c'est-à-dire à nourrir des représentations qui cherchent à « créer » et « recréer » l'identité québécoise ; représenter la société elle-même. Depuis les années 2000, le cinéma québécois s'est mérité une certaine reconnaissance sur la scène internationale. On retrouve de plus en plus de diversité de représentations au grand écran : diversités sexuelles, raciales, mais aussi diversité dans les modèles sociaux proposés par des personnages variés présents dans les récits. Toutefois, dès qu'il est question de différences culturelles ou ethniques, il semble y avoir une difficulté à aborder le sujet, comme si cela touchait une « corde sensible » nationale : « Les débats récents sur la laïcité, le pluralisme, l'avenir de l'identité francophone, la protection des valeurs fondamentales et les accommodements pour motifs religieux ont révélé de diverses façons l'existence d'un important malaise » (Bouchard, 2013, p.13). Cette difficulté à aborder le sujet des « minorités », c'est ce que Mathieu Bock-Côté suggère dans son ouvrage *La Dénationalisation tranquille*, en identifiant notamment un sentiment d'infériorité présent chez les Québécois, sentiment apparu à la suite de l'échec des référendums : « Comme si le vieux fond malade de l'imaginaire canadien-français, pétri dans la honte de soi et l'angoisse de la disparition, avait soudainement refait surface avec la réapparition de la défaite sur une question existentielle. » (Bock-Côté, 2007, p.9). Les Québécois seraient ainsi pris dans une relation paradoxale, tenant tantôt le rôle de « minorité », tantôt le rôle de « majorité ». Bock-Côté suggère que c'est ce malaise qui ressort dans la relation avec « l'Autre », les Québécois ne sachant pas quel rôle adopter au sein de leur propre société.

Le Québec possède sa propre culture, différente de celle du Canada et encore davantage de celle de ses voisins du sud. L'histoire du cinéma québécois a démontré qu'une de ses grandes forces a justement été de contribuer à encourager et faire rayonner cette identité unique mais complexe :

Il semble exister, au Québec, un lien étroit entre cinéma et politique, entre le cinéma et l'identité collective québécoise... Les cinéastes ont d'ailleurs eux-mêmes véhiculé à plusieurs reprises, dans l'histoire cinématographique québécoise, cette idée d'un pont entre la situation particulière présentée dans le film et vécue par quelques personnages et le contexte plus général de la société. (Poirier, 2004a, p.2)

Dans son ouvrage *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité*, Christian Poirier suggère que le cinéma est « un révélateur de société » qui peut être mis en relation avec les différentes sphères sociales. Poirier affirme ainsi qu'« il reflète des tendances de la société, il est imprégné par cette société qui l'entoure, mais il propose aussi des visions alternatives et concurrentes du social, il critique, bref, il interprète le social et le politique » (Poirier, 2004a, p.3). Les défis qui résultent d'une immigration variée de plus en plus importante dans le paysage culturel sont énormes : comment représenter l'identité québécoise tout en incluant les nouveaux arrivants ? C'est dans ce contexte qu'il paraît légitime de se questionner sur la manière dont les films prennent en charge cette évolution, si l'on accepte de considérer le cinéma comme un véhicule par lequel se manifestent les changements sociaux. Partant du principe que le cinéma québécois a une longue tradition d'affirmation identitaire, il est intéressant de se questionner sur la nature de cette « identité » ; qui est le « nous » et qui est l'« autre » ?

Dans son ouvrage, *Cinéma de l'imaginaire québécois : De la petite Aurore à Jésus de Montréal*, Heinz Weinmann s'est aussi attardé à cette question. L'auteur voit d'abord le cinéma comme un média « populaire » qui a la possibilité de rejoindre un vaste public et ce, en éveillant un imaginaire collectif fortement symbolique (Weinmann, 1990, p.11). Dans son analyse, Weinmann propose de visiter l'imaginaire collectif

québécois dans une perspective politique. C'est-à-dire qu'il s'est préalablement intéressé à la définition de l'identité québécoise :

Chez la plupart des nations naissantes (quel pléonasme !), cette gestation de l'imaginaire national se fait par rejet du voisin qui, jouxtant la frontière, devient l'Autre qu'on affronte, à travers lequel on se définit négativement. Or cet Autre, l'Anglais, se trouvant *dans* le pays qu'on veut dé-finir, le Québécois naissant se définit intraspécifiquement, en faisant de lui-même, de son premier avatar, le Canadien français, son Autre, son *alter ego*. C'est ce même devenu Autre qui est alors l'objet d'un des rejets, d'un des refus d'une violence, d'une radicalité, rarement observé dans l'histoire des nations, appelé par Paul-Émile Borduas, à juste titre *Refus global*. (Weinmann, 1990, p.12-13)

C'est à partir d'une approche qui s'inspire de la sociologie des médias, nous cherchons à comprendre comment le médium cinématographique québécois réussit à faire transparaître les questions identitaires des nombreuses représentations sociales, et ce, spécifiquement dans le cinéma contemporain. Partant de cette idée, nous proposons de questionner la représentation des communautés culturelles et ethniques dans le cinéma québécois en considérant que le médium cinématographique possède ses propres contraintes et son langage spécifique. Nous cherchons ainsi à comprendre la construction des représentations sociales et des relations sociales qui sont faites à l'intérieur de l'objet cinématographique et ce, en considérant que ce n'est pas un objet clos sur lui-même, mais bien ouvert qui fait partie de la réalité, au même titre que tout objet social (Macé, 2006a).

1.2 Question de recherche

Alors que la société se transforme et se redéfinit par rapport à sa propre identité, il nous semble approprié de poser la question suivante: Comment les communautés culturelles et ethniques des films de notre corpus sont-elles représentées dans le cinéma québécois des années 2000 et qu'est-ce que ces représentations traduisent des tensions sociales et des conflits de définitions identitaires qui caractérisent notre

société ? Ayant comme point de départ les œuvres de notre corpus, nous cherchons donc à mettre en lumière la réalité sociale des communautés ethnoculturelles et ce, dans un contexte cinématographique.

À partir d'un point de vue sociologique, notre analyse a comme objectif d'étudier le cas de trois films qui se situent à un moment charnière de la production cinématographique québécoise. C'est-à-dire qu'en analysant *Incendies* de Denis Villeneuve (2010), *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau (2011) et *Roméo Onze* d'Ivan Grbovic (2011), nous cherchons à proposer une analyse ciblée des œuvres qui ont marqué le domaine cinématographique québécois au moment de leur sortie. Nous ne cherchons donc pas à adopter un regard qui englobe dans son ensemble le cinéma québécois. Nous cherchons plutôt à étudier la présence des communautés ethnoculturelles de manière à comprendre les bases qui organisent la représentation identitaire spécifiquement dans les œuvres retenues. La notion d'hybridité ethnoculturelle nous semble particulièrement pertinente pour notre raisonnement. Au sens figuré, hybride implique un caractère «qui n'appartient à aucun type, genre, style particulier ; qui est bizarrement composé d'éléments divers» (Centre National en Ressources Textuelles et Lexicales en (CNRTL), 2013, « Hybride »). Dans son ouvrage *Hybridité culturelle*, Sherry Simon explique que « l'hybride fut autrefois synonyme du monstrueux et grotesque [...] À la fin du XXe siècle, l'hybride est, au contraire, largement marqué du signe positif » (Simon, 1999, p. 7). Ainsi, dans notre analyse, nous entendrons par hybridité culturelle (ou ethnoculturelle) une caractéristique des personnages dont les origines culturelles sont diverses. Les personnages peuvent être métissés ou encore, issue d'une autre culture, le « croisement » culturel existe parce qu'ils vivent au Québec et qu'ils font preuve d'une volonté d'inclure les différences culturelles à leur réalité. Si l'hybride semble expliquer facilement le caractère culturel présent au sein de la culture québécoise, la situation n'est pas si simple.

En effet, Sherry Simon explique que :

[...] [L]'être hybride pose de sérieux défis aux nationalismes. Dans le paysage politique et culturel actuel, les cultures ont à se redéfinir. C'est que la culture n'est plus une bulle sécuritaire qui sépare un groupe d'individus d'un autre. Le régime de l'hybride nous oblige à redéfinir le rapport entre culture, identité et citoyenneté. (Simon, 1999, p.56-57)

C'est exactement dans cette perspective que nous trouvons pertinent de nous questionner sur la question identitaire et de la place de l'hybride dans les représentations cinématographiques :

[...] [L]'histoire du Québec est depuis toujours une histoire d'hybridation – le métissage de la culture des colons français avec les formes culturelles amérindiennes au départ, britanniques et gaéliques ensuite [...] La culture québécoise continue d'habiter pleinement l'espace américain, tout en s'inspirant d'une multitude d'influences européennes, voir asiatiques et africaines. (Simon, 1999, p.56)

Si le Québec s'est construit en empruntant à différentes origines et différentes cultures, l'identité québécoise doit aujourd'hui se redéfinir en incluant dans sa propre culture des caractéristiques nouvelles.

1.3 Historique de recherche dans le domaine

1.3.1 L'état des lieux

Tout d'abord, si cette question de recherche nous semble aussi pertinente, au-delà de sa portée sociologique, c'est que le sujet n'a pas été véritablement traité par les études cinématographiques québécoises. Nous proposons ici de prendre en compte les études et analyses qui ont été faites dans des domaines connexes ou encore qui abordent la question sans avoir précisément le même objet de recherche que nous. Jusqu'à maintenant, au Québec, il a davantage été question d'analyser la question identitaire à

la télévision ou encore de se pencher sur la réception médiatique par les communautés culturelles; notons en ce sens les travaux importants de Serge Proulx et de Danielle Bélanger.

Notre question de recherche est donc particulièrement pertinente, car elle nous permet d'aborder une thématique encore trop peu étudiée. De plus, considérant l'angle sociologique de notre objet de recherche, nous avons choisi une analyse qualitative plutôt que quantitative. Certes, il serait intéressant de recenser l'ensemble des œuvres du cinéma québécois et de dresser un portrait exhaustif. Toutefois, cette approche ne nous permettrait pas d'analyser l'objet en profondeur. Notre procédé consiste à confronter notre corpus cinématographique aux différents concepts retenus pour l'analyse. Nous pourrions pousser plus loin les notions théoriques, car un corpus restreint permet une maîtrise plus approfondie des œuvres. Cette méthode nous semble plus appropriée, ce qui ne nous empêchera pas, en cours de route, de faire référence à un corpus plus large.

1.3.2 L'état de la question

Les études quantitatives

Historiquement, les Américains se sont beaucoup intéressés à la question des « minorités culturelles », notamment parce que la société américaine se définit spécialement par le modèle du *Melting Pot* : les différences culturelles s'unissent dans une seule et même culture. En effet, la culture américaine se caractérise par une homogénéisation qui limite la pluralité culturelle à proprement parler. Nous avons remarqué que les études en question usent davantage d'une approche quantitative et présentent de manière statistique leurs résultats. L'on propose de quantifier, selon diverses catégories, les différences entre les groupes raciaux. On retrouve aussi de

nombreuses études de réception où est analysé, dans un bassin donné, la réception spécifique d'un groupe ethnique.

Considérons à titre d'exemple paradigmatique de ce type de recherche l'étude de Dwight E. Brooks et Lisa P. Hébert, *Gender, race, and media representation*. S'inscrivant dans la lignée des *Cultural Studies*, les auteurs supposent que les médias sont fortement impliqués dans la construction sociale individuelle et collective. L'étude propose ainsi de questionner la représentation de la femme noire dans les médias, mais aussi de comprendre en quoi cette représentation prend ses racines dans la société elle-même : « these stereotypes simultaneously reflect and distort both the ways in which black women view themselves (individually and collectively) and the ways in which they are viewed by others » (Dwight et Hébert, 2006, p.299).

Les auteurs se questionnent sur l'inter-influence des médias et de la société en analysant différents cas de figure, par exemple la femme noire dans les émissions de télévision de fiction ou encore dans les vidéoclips. Ils suggèrent aussi que les médias, même s'ils se prétendent indépendants, perpétuent souvent des stéréotypes et des modèles hiérarchiques qui ne font qu'encourager les mêmes types de représentations (et de stéréotypes du genre). La force d'une telle étude vient justement de cette volonté de confronter les idées reçues et la réception dans les communautés. Les auteurs ont une approche qui permet notamment de quantifier des résultats et d'avoir un regard général sur la question, sans toutefois pousser la réflexion plus loin.

De plus, bien que le contexte états-unien soit intéressant à comprendre et à comparer avec celui du Québec, les enjeux ne sont pas du tout les mêmes et l'on ne peut transposer les résultats et observations au contexte québécois. Mais les études quantitatives sont certes pertinentes à considérer comme point de départ à notre analyse, notamment parce que bon nombre d'ouvrages traitent de la question de l'« Autre », mettant en lien les questions de race, de genre et de sexe.

Les études qualitatives : Les *Cultural Studies*

Dans cette recherche, nous nous inspirerons fortement du courant des *Cultural Studies* ; d'une part parce qu'il aborde la notion de « représentation » que l'on peut attribuer à la question identitaire au sein d'une culture ; d'autre part, les *Cultural Studies* s'intéressent aux médias, de manière globale, afin de comprendre les relations construites entre les groupes culturels et les représentations médiatiques. Dans leur ouvrage *Introduction aux Cultural Studies*, Armand Mattelart et Érik Neveu proposent la définition suivante des *Cultural Studies* :

Il s'agit de considérer la culture au sens large, anthropologique, de basculer d'une réflexion centrée sur le lien culture nation à une approche de la culture des groupes sociaux. Si elle demeure fixée sur une dimension politique, la question centrale est alors de comprendre en quoi la culture d'un groupe, et d'abord celle des classes populaires, fonctionne comme contestation de l'ordre social ou à l'inverse comme mode d'adhésion aux rapports de pouvoir. (Mattelart, et Neveu, 2008, p.4)

Les *Cultural Studies* cherchent donc à analyser les relations entre la culture d'une société et les individus de cette même société. Nous pouvons ainsi observer les différents rôles et les relations de pouvoir, par exemple. L'observation de la relation entre les individus et les médias nous semble très appropriée dans le cadre de notre analyse. Dans son ouvrage, *L'analyse filmique*, Yves Lever, critique et professeur en histoire du cinéma, aborde la notion d'un « écran de références » (Lever, 1992, p.21) que l'on peut associer aux systèmes de référence proposés par Stuart Hall, un des pères fondateurs des *Cultural Studies*. Nous verrons plus en détails le concept de représentation tel que proposé par le sociologue dans notre troisième chapitre d'analyse. Notons que c'est un concept qui renferme une dimension à la fois collective et individuelle, car chaque individu possède son bagage personnel, mais cherche aussi à tenir compte des référents qui lui sont extérieurs. Il s'agit de trouver des points en commun, des points d'intersection possibles afin d'entrer en interaction

avec l'autre. Ainsi, il y a autant de possibilités de se comprendre que d'être en situation d'incompréhension totale face à l'autre.

La représentation ethnoculturelle au Québec

L'étude de 2001 de Serge Proulx et Danielle Bélanger, *La représentation des communautés immigrantes à la télévision francophone du Québec. Une opportunité stratégique*, s'inscrit également dans le courant des *Cultural Studies* et questionne les représentations culturelles à la télévision francophone québécoise. C'est l'analyse qui correspond le mieux à notre objet de recherche. Il nous semble important de souligner l'importance de la question culturelle au Québec, c'est-à-dire qu'en se concentrant sur la télévision francophone du Québec, les auteurs ont cherché à identifier au sein de la culture nationale la manière dont on choisit de représenter les « autres ». La force de l'étude vient d'abord de l'importance accordée au contexte sociopolitique québécois. En effet, cette étude nous permet de comprendre une part de la sous-représentation des communautés ethnoculturelles par rapport aux québécois dits « pure laine » :

La représentation physique et symbolique des communautés immigrantes à la télévision francophone – et par conséquent, l'attrait de cette télévision pour les immigrants de diverses origines qui débarquent en territoire québécois — concerne un enjeu sociopolitique important pour la société dans la mesure où la télévision peut être considérée comme un support privilégié d'actions culturelles visant l'intégration sociale des nouveaux arrivants dans la société d'accueil. (Proulx et Bélanger, 2001, p.3)

Du point de vue de la réception, les auteurs soulignent que les médias peuvent être étudiés selon différents points de vue: l'utilisation qu'en font les usagers et l'usage espéré de ceux qui déterminent le contenu. Lorsque l'on met en scène un personnage issu d'une communauté culturelle, il faut nécessairement penser à la réception qui va en être faite, à la fois par les Québécois francophones et par les gens issus des

communautés ethnoculturelles et il faut prévoir que les visions individuelles peuvent être contradictoires. Serge Proulx et Danielle Bélanger soulignent que la situation québécoise implique des enjeux complexes et qu'il faut donc adopter une vision globale du contexte social.

Dans leur étude, les auteurs observent les caractéristiques de la télévision pour ensuite confronter leurs observations à l'opinion des communautés culturelles par des analyses de réception. Dans leur démarche, Proulx et Bélanger ont tenu compte des différentes perceptions possibles et ont catégorisé l'information afin de la mettre le plus possible en relation avec les groupes sociaux appropriés. Leur analyse a permis « la formulation d'une typologie des niveaux de représentation [...] [L]a présence, l'expression et l'interaction » (Proulx et Bélanger, 2001, p.19). Ces trois niveaux de représentation témoignent de la réception des répondants francophones, mais aussi des communautés culturelles : « Dans l'ensemble, les perceptions des répondants francophones quant à la place des communautés culturelles à la télévision peuvent être qualifiées de modérément positives » (Proulx et Bélanger, 2001, p.19). Ainsi, il y a une ouverture de la part de ce groupe pour qu'il y ait plus de personnages représentatifs des communautés culturelles. Il y a néanmoins une certaine crainte que cette présence croissante vienne changer « leur » télévision. Les répondants des communautés culturelles ont une vision plus critique, mais notent toutefois une amélioration dans la représentation. Selon ce groupe, « l'intégration culturelle devrait se faire par la programmation régulière, tous les groupes estimant que les émissions "trop explicitement ethniques" engendreraient un "effet ghetto" n'attirant personne » (Proulx et Bélanger, 2001, p.24). Dans le domaine télévisuel, le rôle des diffuseurs est évidemment de choisir ce qui sera mis en onde. Le décalage important entre le contenu et ce que le public est prêt à regarder n'est pas toujours évident si l'intermédiaire (le diffuseur) ne partage pas les mêmes origines que le dit public. Il en est de même pour les auteurs qui, afin de parler d'un sujet qu'ils ne connaissent pas

doivent faire davantage de recherche; c'est d'ailleurs un des points soulevés dans l'article d'Hugo Pilon-Larose¹¹.

L'étude de Proulx et Bélanger demeure la plus proche de notre objet de recherche même si l'accent est davantage mis sur les communautés immigrantes, soit les nouveaux arrivants et les groupes culturels qui ne sont pas encore considérés comme « intégrés » à la société. De plus, il est davantage question d'une étude de réception et le fait qu'il soit question de télévision et non de cinéma ne nous permet pas d'appliquer l'ensemble des conclusions à notre objet de recherche. Nous tenterons davantage de souligner l'idée « d'hybridité ethnoculturelle », c'est-à-dire de ne pas mettre l'emphasis sur la division culturelle, mais bien sur l'union métissée que l'on retrouve dans les représentations.

Dans son ouvrage *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité*, Christian Poirier observe globalement l'ensemble de la production québécoise depuis ses débuts et s'intéresse aux rouages de l'institution cinématographique québécoise. En survolant l'histoire du cinéma québécois, Poirier est en mesure de souligner les particularités sociales de notre cinéma et de mettre en lumière les relations conflictuelles que la question identitaire peut générer. Christian Poirier ne s'est pas arrêté spécifiquement à la notion des communautés culturelles et ethniques : il aborde la thématique du « nous » et de « l'autre » et de la pluralité possible des identités.

L'auteur débute sa réflexion en attribuant au cinéma la capacité d'observer les transformations d'une société sur le plan politique et social, à la fois comme un reflet de cette société, mais aussi comme un outil de transformation. Poirier explique le métissage culturel par le fait que depuis toujours, les Québécois ont dû se définir par

¹¹ Pilon-Larose, Hugo. 2015. *Diversité culturelle à l'écran: constat d'échec pour l'UDA*. La Presse.ca (Montréal), 26 janvier 2015. En ligne : http://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201501/24/01-4838103-diversite-culturelle-a-lecran-constat-dechec-pour-luda.php?utm_categorieinterne=trafficdrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B25_A-decouvrir_219_article_ECRAN1POS4. Consulté en janvier 2015.

rapport aux autres, étant donné notre position « minoritaire ». C'est cette condition qui explique une forte volonté d'affirmer son identité, sa culture. Dans son analyse, Poirier identifie deux grands types de récits identitaires :

[...] [U]n récit hégémonique du manque, du vide, récit tragique de l'empêchement d'être qui recherche une essence identitaire en fermant la question ouverte que pose l'identité... et le deuxième : un nouveau récit de la pluralité, de l'ambivalence assumée positivement [...] (Poirier, 2004a, p.12)

C'est à ce deuxième type de récit que nous nous intéresserons, notamment parce que la construction identitaire se trouve confrontée à une pluralité. Notons que la notion de construction, telle qu'évoquée par Poirier, peut se faire à travers les différentes sphères sociales (notamment les cercles d'amis, la famille, la télévision, Internet, etc) et donc que le cinéma peut être porteur de cette construction identitaire. Poirier questionne l'image projetée par les médias et l'identification que le spectateur peut ensuite vivre à partir de cette représentation. C'est pour lui un double jeu d'interrelation : est-ce que le cinéma influence la société ou est-ce la société qui influence le cinéma? Bien que ce questionnement soulevé par Poirier comporte une dimension intéressante, nous choisissons de nous en distancier. En effet, nous adhérons davantage à la conception d'Éric Macé qui considère les médias comme un lien de médiation par lequel les représentations sociales et l'identité se construisent autant dans la réalité qu'à travers les médias. Il n'est donc pas question de la réflexion du média dans la réalité, mais bien un aller-retour constant entre deux réalités.

La définition de l'identité que propose Poirier est intéressante puisqu'elle s'harmonise bien au concept de multiculturalisme et de pluralité des identités. Poirier définit l'identité comme « ce qui est identique et, en même temps, ce qui est distinct, unique... Elle se construit dans ce double mouvement d'assimilation et de différenciation, d'identification à soi-même et aux autres et de distinction par rapport à eux. » (Poirier, 2004a, p.23). Deux types de procédés peuvent être utilisés afin de construire cette identité : « l'identification », par laquelle l'individu cherche à

s'intégrer à un groupe plus vaste, et « l'identisation », par laquelle l'individu cherche à affirmer sa différence et tente justement de se différencier d'un groupe, des autres (Poirier, 2004a, p.23).

Poirier parle de la quête identitaire comme d'un compromis entre ces deux processus (Poirier, 2004a, p.23). Socialement, l'individu est appelé à s'intégrer, c'est-à-dire à exiger une place au sein du groupe, mais aussi à s'affirmer et à revendiquer ses particularités. C'est dans cette dynamique, quelque peu contradictoire, que la construction identitaire est en mesure de se réaliser adéquatement. Socialement, l'individu a recours à deux procédés afin d'affirmer son identité. L'un, interne, correspondant à la manière dont l'individu se perçoit lui-même et l'image qu'il veut et choisit de projeter ; l'autre externe démontrant « ce que l'acteur doit être et faire, ce que l'on attend de lui, suivant les identités collectives et l'image que les autres lui renvoient » (Poirier, 2004a, p.24). Dans ce deuxième cas, c'est la pression sociale qui joue un rôle important, soit l'environnement et le contexte que l'individu ne choisit pas. Cette dernière dimension rejoint la théorie d'Éric Macé que nous retenons spécifiquement pour notre cadre théorique.

1.4 Cadre théorique

Nous entendons maintenant proposer les concepts et les auteurs qui serviront de cadre de référence à cette recherche. Dans notre dernier chapitre, c'est à partir de leurs analyses que nous tenterons d'apporter des pistes de solutions à la question. Avant de parler de représentation ethnoculturelle ou même d'identité, on doit définir la notion de culture. Dans son article *Modernité mondiale et identités*, Renato Ortiz propose que la culture

[...] [D]éterminerait le contenu de la personnalité et l'identité personnelle découlerait d'une structure, d'un univers qui inclurait tous les membres d'une communauté. Chacune culture représenterait donc un «modèle», un tout

cohérent dont le résultat se concrétiserait dans l'action des hommes. (Ortiz, 2000, p. 109).

Par l'analyse de notre corpus, nous cherchons à identifier ce «contenu» et ce «modèle» tel que qu'énoncé par Renato, afin de pouvoir justifier qu'il y a une différence entre la culture québécoise et la représentation de la diversité ethnoculturelle. À prime à bord, il peut sembler facile d'identifier cette différence; toutefois, comme le souligne bien Macé, on ne peut pas mesurer la différence et la quantifier (Macé, 2007). Pourquoi Bashir Lazhar est-il un bon exemple de représentation ethnoculturelle? Ou encore, pourquoi Rami dans *Roméo Onze* est-il pertinent d'un point de vue ethnoculturel, contrairement à Stan dans *Les Boys*? La difficulté est d'accorder à un personnage, dans toute sa complexité, les qualités de représentant ou non d'une culture. C'est dans ce sens que nous avons choisi trois œuvres qui présentent des réalités différentes et des personnages qui n'ont pas du tout les mêmes rapports avec leur différence culturelle¹².

Ortiz propose d'abord une définition très vague de la culture, soit ce qui réunit l'ensemble des dimensions sociales «organiquement connectées» (Ortiz, 2008, p.110). Toutefois, l'auteur apporte une précision qui nous apparaît primordiale : « la culture est aussi caractérisée par sa fonction d'intégration, façonnant les individus selon les exigences de la société» (Ortiz, p.110, 2008). Si l'on regarde l'étude de Serge Proulx et Danielle Bélanger, *La représentation des communautés immigrantes à la télévision francophone du Québec. Une opportunité stratégique*, nous remarquons que c'est justement parce que cette *autre* culture est mal dépeinte que les communautés culturelles ne sont pas satisfaites et trouvent que la représentation n'est pas juste. De l'autre côté, n'étant pas souvent inclus, le domaine télévisuel, pour le prendre en exemple, demeure réticent à «intégrer» ce type de représentations de peur de faire fuir son public. C'est ce que nous avons mentionné plus tôt, notamment au sujet des diffuseurs.

¹² La différence culturelle étant ici mise en opposition avec la culture québécoise.

L'inclusion, pour ne pas utiliser le terme «d'intégration», est ici fondamentale. Notre corpus est composé de films qui présentent des personnages qui jonglent entre la culture québécoise et une autre culture. Le point en commun de tous nos personnages est justement qu'ils tentent d'inclure différentes dimensions socio-culturelles dans leur réalité, dans leur identité. Cette identité est multiple est c'est à travers une dynamique de différenciation et d'identisation, tel que définie par Poirier, qu'ils peuvent finalement s'inclure et se sentir complet. C'est cette dynamique d'aller-retour entre deux cultures qui, dans notre corpus, nous permet d'analyser des exemples riches et pertinents.

Nous avons retenus certains concepts clés auxquels nous ferons référence tout au long de notre analyse. Les auteurs et sociologues retenus proposent des visions qui concernent la représentation identitaire. Les théories et concepts retenus nous permettent d'analyser avec un regard sociologique ces représentations culturelles. Nous verrons notamment les représentations sociales de Jean-Claude Abric ; les néo-stéréotypes d'Éric Macé ; et dans notre troisième chapitre d'analyse, nous nous proposons de prendre en compte la vision de Denise Jodelet et de Gérard Bouchard.

1.5 Jean-Claude Abric et les représentations sociales

Dans son ouvrage *Pratiques sociales et représentations*, Jean-Claude Abric, professeur et chercheur en psychologie sociale à l'Université de Provence à Aix-en-Provence, propose d'expliquer les représentations sociales par sa théorie du « noyau central ». Selon le chercheur, toute représentation s'organise autour d'un noyau central qui sert à régir et à structurer les composantes de la représentation. Le noyau a deux fonctions : une fonction génératrice (la prise de sens et de valeur à travers les différentes transformations) et une fonction organisatrice (l'union des différents éléments qui composent la représentation). Les éléments qui composent le noyau sont stables mais souvent abstraits. Autour de ce noyau central s'organisent des éléments

périphériques qui sont ce qu'il y a de plus concret et d'accessible, car ils organisent l'information des différentes représentations. Le « noyau central » intègre par exemple les valeurs et les concepts fondamentaux qui vont servir à l'individu pour se conduire en société. Ainsi, Abric part du principe que les représentations guident l'action, et que leurs rôles peuvent avoir une importance particulièrement significative dans la société. L'auteur se questionne sur leurs responsabilités :

[...] [S]i l'on constate et l'on admet que les représentations déterminent les comportements, qu'en est-il de leur rôle dans l'élaboration des pratiques sociales effectives, c'est-à-dire dans les systèmes complexes d'actions socialement investis et soumis à des enjeux socialement et historiquement déterminés? (Abric, 1994, p.7)

La théorie des représentations sociales, telle que présentée par Abric, suppose un intérêt accordé aux phénomènes collectifs et à une organisation de cette pensée collective et sociale. L'auteur propose donc d'abandonner la distinction entre le sujet et l'objet, car c'est surtout le contexte de la relation qui donne sens : « Autrement dit, un objet n'existe pas en lui-même, il existe pour un individu ou un groupe et par rapport à eux. C'est donc la relation sujet-objet qui détermine l'objet lui-même. » (Abric, 1994, p.12).

Abric y voit une « réalité objective » qui permet de définir la représentation comme une manière de donner sens à un comportement et à la réalité, pour une personne ou un groupe, la collectivité tenant ici un rôle important. La représentation ne peut donc pas être conçue comme un miroir de la réalité puisqu'elle se construit à partir d'une relation. La représentation va organiser et même servir d'interprétation de la réalité en guidant les comportements et les pratiques d'une personne ou d'un groupe. La représentation « est un système de pré-décodage de la réalité, car elle détermine un ensemble d'anticipations et d'attentes. » (Abric, 1994, p.13).

Abric précise que la représentation est à la fois un système sociocognitif et contextualisé. Un système sociocognitif implique une difficulté de lecture de par ses

composantes cognitive et sociale qui laisse place à une certaine interprétation; un système contextualisé parce que la signification des représentations est largement déterminée par son contexte, discursif (soit les conditions de production du discours) et social (soit l'idéologie dans laquelle est produite le discours). Abric identifie, enfin, quatre fonctions fondamentales de la représentation sociale : fonction de savoir, fonction identitaire, fonction d'orientation, fonction justificatrice. Bref, selon ces différentes fonctions, les représentations sociales servent à guider les individus et à les aider à interpréter le monde qui les entoure, et ce, tant sur le plan des interactions sociales que dans les comportements à adopter seul ou en groupe. Parce qu'elles sont partagées, les représentations sociales contribuent à la cohésion sociale et à la capacité qu'a un individu de s'intégrer ou non dans la société.

1.6 Éric Macé et la nouvelle sociologie française

Sociologue français, Éric Macé a effectué de nombreuses études sur les médias français, et plus particulièrement sur la télévision. Macé voit la télévision comme la « [...] monstration d'un point de vue, la mise en scène d'un cadrage interprétatif » (Macé, 2007, p.2). La particularité théorique de l'auteur, c'est qu'il voit la télévision et les médias comme un point de médiation de la réalité. Comme nous l'avons mentionné, il n'est pas question de médias comme d'un reflet, tel que proposé par Poirier, mais bien d'un acteur social au même titre que tout objet sociologique. Les médias font partie de la société et ils contribuent à co-construire les représentations sociales, au même titre que les interactions réelles. Ce faisant, les médias sont un moyen d'observer et de comprendre la société, et ce, parce qu'ils font eux-mêmes partie de cette réalité sociale.

En s'intéressant à la télévision plus particulièrement, Éric Macé fait l'hypothèse « qu'elle est le double du monde social » (Macé, 2006a, p.10). Il aborde la question

de l'imaginaire, soit des représentations et de leurs ancrages dans la réalité. Citant Judith Butler, Macé explique que les représentations, bien qu'elles ne soient pas nécessairement réelles, sont tout de même une partie de cette réalité, ce qui leur donne une force significative. Toujours en lien avec Judith Butler, Macé en vient à la conclusion que « *la réalité sociale n'existe qu'à travers la somme des avatars de ses rapports sociaux...* Chacun de ces avatars est le produit de médiations spécifiques et de formes spécifiques de construction » (Macé, 2006a, p.12).

Nous partons donc de ce point de vue, afin d'analyser notre corpus d'œuvres de fiction québécoises. Les représentations véhiculées à travers les œuvres seront traitées comme des objets sociologiques afin de pouvoir justement comprendre leurs implications sociales et anthropologiques. En nous basant sur la méthodologie d'Éric Macé, nous chercherons donc à identifier des indicateurs clairs, puisqu'on ne peut pas mesurer comme telle la différence. Comme l'explique Macé, c'est à partir des actions discriminantes que l'on peut observer et qualifier les actions : « ces disparités peuvent être considérées effectivement comme l'expression de discriminations ethnoraciales » (Macé, 2007, p.5). Dans ses études, le sociologue explore la notion des stéréotypes et avance qu'il y a un changement social dans les manières de représenter les différents groupes ethnoculturels, notamment à la télévision. On assiste aujourd'hui à une transformation des stéréotypes ; ceux-ci peuvent toujours être positifs ou négatifs, mais l'apparition des néo-stéréotypes ou contre-stéréotypes implique qu'il y a un « déni d'ethnicité » (Macé, 2007, p.6) soit la mise en scène de personnages qui ont une apparence culturelle différente, mais qui ne véhicule pas ces éléments de cultures. Selon Macé, ce serait donc une fausse « intégration » de la représentation ethnoculturelle.

En analysant *Monsieur Lazhar*, *Incendies* et *Roméo Onze*, notre objectif est de comprendre comment s'orchestre la représentation ethnoculturelle dans le dispositif cinématographique. Nous cherchons à comprendre comment des œuvres mettent en

scène la diversité ethnoculturelle et peuvent permettre au spectateur, issu ou non des communautés ethnoculturelles, de construire une identité collective qui fait sens.

1.7 Méthodologie

1.7.1 Présentation du corpus

Notre corpus audiovisuel est composé de longs-métrages de fiction québécois. Il s'agit de films qui ont connu une diffusion assez importante au Québec, c'est-à-dire qui ont connu un certain succès au « box-office » québécois ou qui ont connu une couverture médiatique assez importante. La notoriété des films nous semble être un critère important à considérer. Pour reprendre l'idée de Heinz Weinmann, nous avons choisi des œuvres « populaires », car c'est un gage de reconnaissance qui prouve que les œuvres ont marqué l'imaginaire collectif québécois (Weinmann, 1990). La notoriété d'*Incendies* et de *Monsieur Lazhar* est assez importante et s'explique d'elle-même; ce sont des films qui ont rayonné autant sur le territoire québécois qu'à l'international. Dans le cas de *Roméo Onze*, c'est davantage une reconnaissance du travail de l'auteur dans le circuit des festivals, car le film à proprement parler n'a pas connu un grand succès, ni une visibilité très importante au Québec.

Le corpus inclut des œuvres produites depuis les cinq dernières années, soit de 2009 à 2014. Puisque nous nous intéressons à la représentation de la diversité ethnoculturelle dans une optique de construction et de mise en scène, nous excluons le cinéma documentaire, car celui-ci tente autant que possible de faire état d'une réalité et ne nous permet donc pas d'analyser la construction. En nous concentrant sur le cinéma de fiction, nous pouvons ainsi nous questionner sur le rôle accordé intentionnellement aux communautés ethnoculturelles.

1.7.2 Le cinéma versus la télévision

Dès le début de nos recherches, il nous a semblé essentiel de nous pencher davantage sur l'étude de cette problématique dans le milieu cinématographique que celui de la télévision. D'une part, le cinéma n'avait pas été réellement étudié; d'autre part, les contextes de production et de diffusion ne sont pas du tout les mêmes. La télévision, par son mode de diffusion, est beaucoup plus sociale que le cinéma. Ce dernier n'a pas cette proximité du public et n'est pas aussi collé aux enjeux sociaux présents dans l'actualité, c'est-à-dire que la télévision a l'avantage d'avoir plusieurs formats, soit différents types de consommation et des contenus variés, qui permettent d'aborder certaines thématiques plus aisément. Dans ses analyses, Thomas Schatz, professeur spécialisé dans l'étude du cinéma Hollywoodien, précise que le cinéma a la particularité de déplacer les gens, ils font eux-mêmes le choix de sortir, l'expérience recherchée est associée à des habitudes précises :

Moviegoing is an experience which a large portion of our society is altogether unwilling to give up... TV's convenience, its improving technical quality and programming, and its ideological power finally cannot offset the cinema's unique blending of personal and public, aesthetic and mythic, intellectual and visceral. (Schatz, 1983, p.2)

Même si regarder un film au cinéma est une expérience personnelle, Schatz souligne que c'est un acte public qui fait justement appel à des représentations collectives et éléments communs de nos « consciences collectives » et sociales (Schatz, 1983, p.2). C'est à travers ces représentations que les spectateurs peuvent par la suite s'identifier ou non aux personnages et que le spectateur est appelé à participer à cette construction médiatique : « [...] the cinema's principal appeal and socialcultural function was basically ideological : under the guise of escapist diversion from everyday life, the movies actually helped the public define and make sense of its rapidly evolving social reality » (Schatz, 1983, p.1). Selon l'auteur, les représentations incluses dans une œuvre cinématographique sont associées à une idéologie partagée qui a un rôle à la fois dans le récit et dans la société elle-même.

Cette vision vient appuyer notre choix de corpus réservé au domaine cinématographique.

1.7.3 Le corpus audiovisuel

Notre étude s'appuie sur l'analyse de trois œuvres cinématographiques : *Incendies* de Denis Villeneuve (2010), *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau (2011) et *Roméo Onze* d'Ivan Grbovic (2011). Les œuvres cinématographiques retenues sont intéressantes parce qu'elles proposent un regard différent sur la question identitaire, abordant les conflits identitaires des personnages à travers leur passé et leur présent. Chaque personnage vit une réalité très différente. Les personnages apportent ainsi un regard distinct sur le Québec, ainsi que sur leur manière de vivre leur culture au sein de la société québécoise.

Incendies de Denis Villeneuve (2010) :

Jeanne et Simon Marwan sont des jumeaux d'origine libanaise¹³. Ils vivent à Montréal depuis qu'ils sont tout jeunes. Lorsque leur mère décède, ils partent à la recherche de leurs racines. Ils ne connaissent pas leur père et le passé de leur mère avant qu'elle n'immigre au Québec est très mystérieux. Jeanne cherche à comprendre qui a été sa mère, afin de comprendre à son tour qui elle est réellement. Les jumeaux sont des personnages de « deuxième génération » d'immigration et leur mère a volontairement choisi de les garder à l'écart de leur culture d'origine. Le récit relate la quête identitaire de Jeanne qui veut comprendre le passé pour mieux comprendre son présent. Jeanne et Simon sont davantage associés au Québec qu'à une culture différente.

¹³ Nous reviendrons plus précisément sur la question du Liban et de l'origine des deux personnages.

Monsieur Lazhar de Philippe Falardeau (2011)

Bashir Lazhar est d'origine algérienne, il a récemment déménagé au Québec et il devient enseignant dans une classe du primaire. Bashir Lazhar a un passé et une culture qui témoignent de grandes différences sociales et culturelles par rapport à celles du Québec : il n'a pas les mêmes référents et ne comprend pas toutes les subtilités culturelles et ce, autant avec ses collègues qu'avec les enfants de la classe. Bashir représente le nouvel arrivant, celui qui ne s'est pas encore « intégré » à la société, qui ne la connaît pas, mais qui témoigne d'une ouverture face à elle. Bashir Lazhar découvre le métier d'enseignant et il apprend aussi la vie au Québec avec tout ce que cela implique.

Roméo Onze d'Ivan Grbovic (2011) :

Rami est un jeune garçon d'origine libanaise qui est atteint de paralysie cérébrale. Lui et sa famille habitent à Montréal. Au lieu d'aller à l'école et d'étudier en comptabilité comme le veut son père, Rami fréquente les cafés Internet et les forums de clavardage virtuel. Rami vit une relation assez conflictuelle avec son père qui est très sévère et le jeune homme choisit de fuir la réalité en s'inventant une vie sur Internet. Il est pris entre un milieu familial très traditionnel et envahissant et la recherche de liberté. Bien qu'il vive au sein d'une famille d'immigrants, Rami est très bien intégré à sa société d'accueil et c'est davantage son handicap qui lui pose des difficultés. De plus, ce sont les contradictions entre son style de vie « occidental » et celui de son père qui posent problème, au sens où la problématique émerge du fait qu'il essaie de plaire à ce dernier tout en voulant vivre sa vie le plus normalement possible.

Comme nous l'avons vu dans la revue de littérature, de nombreuses études ont déjà dressé un portrait général du cinéma québécois. Toutefois, la particularité de notre étude est justement de creuser cette question identitaire et de le faire en analysant précisément toutes les dimensions des œuvres retenues. Nos trois œuvres ont donc été choisies pour la possibilité d'explorer des thématiques variées en rapport avec

l'identité, mais aussi parce qu'elles représentent en quelque sorte un nouveau tournant du cinéma québécois. Comme nous l'avons mentionné dans la problématique, *Incendies* et *Monsieur Lazhar* sont des films qui « représentent » le Québec, alors qu'ils explorent la thématique de « l'Autre » et le regard que l'on pose sur « l'Autre », mais aussi sur soi-même. Quant à *Roméo Onze*, il aborde un dilemme vécu par le personnage principal en lien avec son questionnement identitaire; il est pris entre ce que son père veut pour lui et sa réalité sociale. C'est l'écart entre deux générations, mais aussi la complexité de vivre son identité dans une société qui propose différentes possibilités. Nous ferons évidemment référence à un corpus beaucoup plus large afin de bien camper nos idées.

1.7.4 Méthodologie d'analyse

Nous analyserons les films de manière à faire ressortir les éléments relatifs à la culture des personnages, ce qui nous permettra d'effectuer une analyse du discours et du contenu. Notre hypothèse de départ est que la réussite d'une représentation ethnoculturelle va de pair avec la dialectique de la question identitaire. En analysant les procédés de la construction identitaire, ce que Poirier identifie comme « l'identification » et « l'identisation » (Poirier, 2004a, p.23), nous croyons que c'est la recherche d'un équilibre entre ces deux procédés qui permet de fournir une représentation beaucoup plus juste, plus réaliste, mais surtout de respecter les nombreux niveaux de la représentation. Ainsi, par rapport aux œuvres retenues, nous avons comme hypothèse que les niveaux de représentations sont liés aux mécanismes d'identification présents dans les théories de l'interculturalisme. Nous verrons dans les prochains chapitres le dialogue qui peut en découler.

Le modèle de Thomas Schatz et l'analyse du corpus

Afin de débiter notre analyse, nous nous baserons sur la structure du modèle proposé par Thomas Schatz dans son ouvrage *Old Hollywood/New Hollywood : Ritual, Art, and Industry*. L'auteur propose d'analyser les films, afin d'en faire ressortir des modèles récurrents. L'auteur cherche ainsi à faire ressortir un schéma, une structure d'analyse qui peut ensuite être appliqué à tous les « genres » de films. Afin d'analyser notre corpus de manière efficace et complète, notre difficulté était de trouver des critères assez larges qui permettent d'inclure tous les éléments pertinents, mais aussi d'inclure des critères précis afin de soulever les éléments à la base de notre questionnement. Thomas Schatz propose d'aborder les œuvres en fonction de trois grands axes, soit le contexte spatial, le conflit et la résolution de conflit. Ce découpage analytique est simple et approprié puisqu'il nous permet d'organiser l'analyse selon une logique narrative, tout en tenant compte des éléments rattachés aux personnages, à l'environnement, bref au caractère ethnoculturel présent dans l'œuvre.

Dans le chapitre suivant, nous analyserons donc notre corpus en utilisant le modèle de Thomas Schatz, découpant les films selon les trois grands axes : le contexte spatial, la dynamisation des conflits et la résolution des conflits. Bien que ce chapitre puisse sembler être une analyse plus superficielle de la thématique, il nous apparaît nécessaire de passer à travers cette première démarche d'analyse. Ainsi, nous serons en mesure d'identifier les éléments pertinents à mettre en relations avec les concepts retenus plus tard. Cette méthodologie s'inspire des travaux d'Éric Macé qui, dans ses recherches, a recours à de telles méthodes d'analyse. L'auteur fait le choix d'observer les œuvres médiatiques comme une partie de la réalité, comme objet sociologique à part entière. C'est pourquoi nous trouvons important dans un premier temps d'être plus descriptif dans notre analyse pour ensuite confronter ces éléments aux concepts retenus dans notre cadrage théorique.

Une fois cette analyse méthodique terminée, nous aborderons dans le troisième chapitre la représentation ethnoculturelle en lien avec les concepts sociologiques. Il sera question de l'interculturalisme et du multiculturalisme et les représentations telles qu'élaborées par Macé. De plus, nous aborderons les points de vue de Stuart Hall et Denise Jodelet, afin de profiter d'un autre regard sur la question. Dans le troisième chapitre, l'objectif est de comprendre la dynamique dans laquelle se fait la représentation et sur quelle base elle se construit. Nous cherchons à analyser et à observer nos œuvres cinématographiques avec un regard sociologique, nous permettant ainsi de faire ressortir des éléments pertinents et moins souvent abordés dans l'analyse filmique. Ensuite, à travers les différents concepts étudiés dans notre cadre théorique, notamment les représentations sociales chez Stuart Hall et Jean-Claude Abric, ainsi que l'identité telle que proposée par Christian Poirier, nous tenterons d'observer comment se construisent les représentations. Nous cherchons à identifier les dynamiques de construction identitaire ethnoculturelle afin de comprendre comment elles traduisent la réalité sociale.

CHAPITRE II

ANALYSE DU CORPUS

Dans le présent chapitre, nous analyserons respectivement *Monsieur Lazhar*, *Incendies* et *Roméo Onze* selon le découpage analytique proposé par Thomas Schatz. Dans un premier temps, il sera question du résumé et de la mise en contexte de l'œuvre; ensuite du contexte spatial; puis de la dynamisation de l'espace, c'est-à-dire le conflit; enfin de la résolution de conflit. Une fois cette analyse complétée, nous mettrons en commun les thèmes présents dans chacun des récits. Ce chapitre sera davantage descriptif, car nous cherchons à décortiquer les différents éléments présents dans la représentation ethnoculturelle des œuvres à l'étude. Nous cherchons ici à faire ressortir le squelette de l'histoire et les éléments récurrents. Une fois ces bases identifiées, nous pourrons les reprendre dans le dernier chapitre afin de les analyser et comprendre les mécanismes d'identification utilisés.

2.1 Analyse de *Monsieur Lazhar*

2.1.1 Résumé et mise en contexte du film

Sorti en 2011 et réalisé par le cinéaste québécois Philippe Falardeau, *Monsieur Lazhar* raconte l'histoire d'un nouvel immigrant, Bashir Lazhar, qui remplace une enseignante du primaire qui s'est suicidée. Dans son nouveau métier d'enseignant,

Bachir Lazhar tente d'aider les enfants à accepter le deuil de leur professeur, tout en cherchant à accepter son propre deuil. L'homme s'est réfugié au Québec suite à des menaces de mort et au décès de sa femme et de ses enfants. Il doit prouver légalement qu'il ne peut pas retourner en Algérie pour des raisons de sécurité. Parallèlement, il doit s'adapter à sa terre d'accueil. À travers les liens qu'il développe avec les enfants de la classe, ainsi qu'avec ses collègues, Bashir va finalement résoudre son conflit identitaire; découvrir et s'adapter à la culture québécoise, tout en acceptant de partager sa culture d'origine. C'est lorsqu'il accepte et réussit à jumeler les différentes cultures qu'il se sent bien et qu'il peut alors vivre pleinement son arrivée au Québec et son deuil de l'Algérie¹⁴. Dans la première partie du récit, Bashir refuse de parler de sa culture d'origine. Non seulement, il ne veut pas la partager avec ses collègues et les enfants, il réprime totalement cette facette de sa vie. Dans son ouvrage *L'analyse filmique*, Yves Lever aborde les références culturelles comme un « ensemble de codes » (Lever, 1992, p.85) qui permettent aux spectateurs de comprendre l'univers des personnages. Ainsi, *Monsieur Lazhar* est la démonstration de ce que l'on nomme un « choc culturel »; la rencontre de deux cultures, la remise en question de certaines de nos valeurs ou de nos croyances, mais surtout le « choc » ressenti par la découverte de l'autre et la confrontation qui peut en découler face à une manière différente de penser.

Monsieur Lazhar est le quatrième long métrage¹⁵ de Philippe Falardeau. Le cinéaste d'origine québécoise avoue qu'il ne connaissait pas le sujet de l'immigration. *Monsieur Lazhar* étant au départ une pièce de théâtre, c'était pour lui un prétexte pour aborder la question de l'éducation. Si le milieu et le contexte scolaires sont aussi présents, c'est justement parce que c'était l'élément le plus évocateur pour Philippe Falardeau. Ce dernier a fait des études en communication et en politique, mais n'est

¹⁴Il doit faire le deuil d'une partie de sa vie passée, sa vie familiale, mais aussi le deuil d'une partie de sa culture, sans nécessairement la renier entièrement.

¹⁵Production Micro_Scop. Philippe Falardeau. En ligne : <http://www.micro-scope.ca/creation/index.html>. Consulté en septembre 2014.

pas un spécialiste de ces questions. Le film doit être vu comme une rencontre dans laquelle l'apport des enfants est aussi important que l'apport de l'enseignant envers les enfants.

2.1.2 Le contexte spatial

L'histoire se déroule au Québec, à l'époque contemporaine. Dès le début, on découvre Bashir Lazhar tel un personnage qui s'immisce dans un milieu déjà bien établi. Les enfants ainsi que le personnel de l'école sont majoritairement d'origine québécoise et c'est dans leur univers que l'on évolue, Bashir doit s'adapter à cet environnement. Par exemple, lorsqu'il fait une dictée avec *La peau de chagrin* de Balzac, Bashir se fait critiquer par les enfants et par la directrice, sous prétexte que le niveau de français est trop élevé; il doit alors ajuster ses méthodes d'enseignement. Selon les enfants, la dictée est écrite dans « un français de chinois » (0 : 21.43). Bien que Bashir soit le personnage principal du film, le récit débute avec la réalité des enfants et du milieu scolaire : la cour d'école enneigée, l'hiver québécois, les enfants qui jouent et le suicide de Martine qui chamboule ce milieu stable. Le personnage de Bashir Lazhar apparaît dans l'univers scolaire après que l'on ait dépeint l'environnement dans lequel se déroule l'action (0: 7.40).

Les lieux

Le lieu clé du film est l'école primaire, en particulier la classe où enseigne Bashir, car les interactions les plus importantes et fondamentales surviennent avec les enfants et les collègues de travail. On découvre le personnage de Bashir Lazhar par son enseignement à l'école et lors de quelques rares moments où nous entrons dans sa vie privée. Ces moments surviennent lorsqu'on le voit dans son appartement, au dépanneur ou encore dans les transports en commun et, finalement, lorsqu'on assiste

à la démarche judiciaire qu'il entreprend pour obtenir son droit de demeurer au Canada. Bashir est donc en position d'adaptation à son nouveau milieu, il est en position de déséquilibre parce qu'il est différent et qu'il attire des regards curieux. La salle de classe est certes un lieu connu des enfants, mais étant donné la tragédie (le suicide de leur enseignante), ils ne s'y sentent plus à l'aise. Par sa présence, Bashir Lazhar sert précisément à donner une deuxième chance à ce lieu symbolique, il permet aux enfants de se réapproprier ce lieu.

Lorsqu'il est question de l'Algérie ou d'un autre pays, c'est par le biais des photographies que nous les découvrons. Comme souvenir de sa famille, Bashir n'a qu'une photographie et quelques rares objets. La littérature a aussi une place très importante dans son imaginaire culturel : c'est d'une part une des manières qu'aura Bashir de découvrir la culture québécoise, mais aussi de la faire découvrir aux enfants. D'ailleurs, dans les rares moments où l'on suit Bashir dans sa vie privée, il lit : la littérature est sa manière de s'intégrer, d'acquérir un bagage culturel.

Pour les personnages de Claire, une enseignante de l'école, et d'Alice, une des élèves de la classe, l'Algérie représente un lieu d'exotisme, un ailleurs bucolique intéressant pour sa différence. Elles sont « instinctivement » intéressées par Bashir, elles sont ouvertes à découvrir sa culture; elles lui posent beaucoup de questions et veulent qu'il parle de son « chez-lui ». Claire apprécie particulièrement Bashir et elle est très ouverte. Son appartement symbolise une fenêtre ouverte sur le monde, c'est-à-dire qu'elle a des photographies, des bibelots, les sculptures venant d'un peu partout dans le monde. Les éléments de décorations démontrent son intérêt prononcé pour « l'exotisme de l'étranger », un intérêt qu'elle projette ouvertement sur Bashir. Alice, quant à elle, est curieuse et s'intéresse à Bashir et aux détails de son ancienne vie.

2.1.3 La dynamisation de l'espace : les conflits

Le choc culturel vécu par le protagoniste se situe à plusieurs niveaux. Ces chocs représentent des moments de confrontations, mais aussi de rapprochement pour les différents personnages.

Les noms et prénoms

La « confrontation » initiale survient lors de la première rencontre de Bashir avec la directrice et les enfants. Tous les personnages ont une relation, disons ambiguë, avec les noms des autres; la première fois que Bashir se présente à la directrice de l'école (0 : 07.40), celle-ci confond son nom et son prénom, il doit alors lui préciser l'erreur. Bien que ce ne soit qu'un léger malaise, il est tout de même question d'un clivage culturel. La directrice ne connaît pas l'origine de l'homme et fait preuve d'une certaine maladresse. D'ailleurs, lorsqu'il lui offre ses services d'enseignant, elle lui répond : « Désolée ça fonctionne pas comme ça ici, Monsieur Bashir » (0 : 08. 22). Il y a une erreur de nom, mais son commentaire sous-entend aussi qu'il ne vient pas d'ici (du Québec) et qu'il ne s'y prend pas de la bonne façon pour déposer sa candidature.

À son tour, lorsque Bashir Lazhar rencontre ses élèves pour la première fois, il se présente devant sa nouvelle classe (0 : 10.33) et il épelle son nom. Les enfants démontrent alors un certain intérêt pour leur nouvel enseignant. Alice pose une question sur l'origine de son nom, alors que Simon un autre élève, fait plutôt des jeux de mots avec son nom : « pas de devoir avec Bashir, Bazhar » (0 : 10.56). C'est un premier contact naïf et amical. Bashir donne alors la signification et l'origine de son nom, puis c'est à son tour d'apprendre le nom de ses élèves. Bashir est réellement fasciné par les noms de famille des enfants. Il s'amuse à son tour à demander comment les enfants de « Marie-Frédérique Caron-McCarthy » devaient s'appeler si

elle avait des enfants avec « Victor Garrido-Lariviere ». Malgré le clivage culturel, c'est une belle preuve d'ouverture et une volonté d'entrer en contact avec les autres, de la part des deux parties.

La langue

Vivant au Québec, l'ensemble des personnages parle français, autant à l'école que dans les différents lieux. Au début du récit, deux personnages tentent d'entrer en contact de manière plus personnelle avec Bashir : Abdelmalek, un des élèves de la classe, ainsi que le jeune homme qui travaille au dépanneur (0 : 19.37), les deux d'origine arabe. Ces derniers s'adressent en arabe à Bashir, mais celui-ci refuse catégoriquement de parler sa langue maternelle. Il leur répond en français et choisit de ne parler que français. À la récréation, Abdelmalek réplique à Monsieur Lazhar en arabe et l'enseignant lui répond : « En français dans la cours d'école » (0 : 29.15). Il en est de même lors de la photo de classe : Abdelmalek fait une blague à Monsieur Lazhar en arabe; en souriant, le professeur lui répond « En français à l'école, Abdelmalek » (0 : 39.22). Dès son arrivée dans la classe, Abdelmalek a une importance significative pour l'enseignant. Lorsque Bashir prend les présences pour la première fois, Abdelmalek Melbah, d'origine marocaine, est l'un des seuls dont Bashir écrit le nom avec facilité (0 : 11.58). À la correction de la dictée, Bashir tente d'expliquer aux élèves comment trouver le sujet dans une phrase et Marie-Frédérique le reprend en lui expliquant l'existence de la nouvelle réforme grammaticale. Abdelmalek affirme que sa mère partage l'opinion de Bashir sur les termes à utiliser pour parler de grammaire et celui-ci en est rassuré (0 : 23.25). Ceci contribue à créer un lien plus intime entre Abdelmalek et Bashir, même si l'enseignant cherche toujours à garder une certaine distance.

Les relations interpersonnelles

Dès son premier contact avec les enfants, Bashir Lazhar est très formel et demande que les enfants ainsi que ses collègues le vouvoient. Avec les autres enseignants, il garde une certaine distance et ne cherche pas à être plus amical qu'il paraît nécessaire, il tente de rester le plus professionnel. Lorsque Claire cherche à se rapprocher de lui, il est d'abord très mal à l'aise parce qu'il n'est pas habitué d'entretenir une relation aussi intime avec les autres, particulièrement avec les femmes.

En classe, alors qu'ils corrigent la première dictée, Simon lance une boulette de papier sur Marie-Frédérique Caron-McCarthy (0 : 22. 13). Bashir réprimande Simon avec une tape en arrière de la tête et Marie-Frédérique lui réplique qu'« on n'est pas en Arabie-Saoudite ici ». L'enseignant lui répond simplement « j'espère bien ». L'on constate un écart important d'interprétation entre ce que cela veut dire pour Bashir et pour les enfants. Pour Marie-Frédérique, cette comparaison avec l'Arabie-Saoudite est simple et claire, mais pour Bashir, on comprend que cela a beaucoup plus de signification. Plus tard, lorsque la directrice en parle à Bashir, elle lui dit que « la loi ne nous permet pas de lever la main sur les enfants... » (0 : 29.58). Les autres enseignantes protestent et la regardent, Madame Vaillancourt se sent obligée de justifier que c'est un message qui s'adresse à tout le monde. Elle est mal à l'aise et l'on ressent qu'elle ne veut pas viser Bashir, du moins, elle ne veut pas donner l'impression que c'est une accusation. Il y a un malaise parce que Bashir est un homme et la relation de proximité avec les enfants est plus difficile qu'il ne le prévoyait¹⁶. De façon générale, Bashir a des méthodes d'enseignement différentes de celles au Québec. Par exemple, il est beaucoup plus strict avec les enfants. Il observe d'autres professeurs enseigner, notamment dans la classe de Claire et celle-ci

¹⁶ Lors d'une réunion de professeurs, Gaston qui enseigne l'éducation physique exprime la difficulté de faire son travail : «Aujourd'hui faut aimer travailler avec les enfants comme on travaille avec des résidus radioactifs. Pas touche, sinon tu te brûles... Essaye d'enseigner la gymnastique sur un cheval d'arçon sans toucher au jeune, impossible...» (1 :06.00).

démontre davantage de proximité avec les enfants. Elle les tutoie et les interpelle par des questions et un langage plus familier. Bashir l'observe et tentera plus tard de mettre en pratique ces techniques d'enseignement. Cela représente possiblement la première étape de son cheminement personnel.

Avec Claire, Bashir est particulièrement timide. Par exemple, à la fin de la classe, elle lui propose un « lift », mais il ne comprend d'abord pas de quoi elle parle, puis il décline (0 : 33.09). Claire cherche explicitement à se rapprocher de lui, à établir un contact plus intime, mais Bashir demeure fermé. Sur le plan personnel, il n'est pas prêt à vivre une relation plus personnelle étant donné la mort récente de sa femme et de ses enfants. Toutefois, il est aussi question d'une crainte, d'une appréhension face à l'autre; Bashir a tout simplement peur de s'attacher aux autres par peur de les perdre aussi. C'est d'ailleurs ce qui arrivera à la fin du film. Dans une volonté de se rapprocher, de créer de nouveaux liens, Claire invite Bashir à souper chez elle. Elle a beaucoup de photographies de voyage et des décorations de tous les types. Alors que Bashir s'attend à ce que ce soit un souper entre collègues, ils se retrouvent en tête à tête. Bashir souligne la « petite musique ethnique » (1 : 11.44) et le mentionne comme un clin d'œil à l'intérêt que Claire démontre face aux autres cultures. Elle le questionne sur l'Algérie, mais Bashir reste évasif, puisqu'on connaît la vérité, on sait qu'il ment, notamment sur son statut de réfugié. Bashir va finir par s'exprimer et s'ouvrir lorsque Claire lui dit que « l'exil, c'est une sorte de voyage finalement » (1 : 15.38). Il lui répond sur un ton très affirmatif : « Non Claire, pour la majorité des immigrants, le voyage c'est être sans papiers, déraciné dans un pays dont on ignore la culture ». C'est à ce moment que l'on comprend comment il se sent et surtout pourquoi il cherche à se distancer de son ancienne vie. En sortant de chez Claire, Bashir est très émotif et il pleure : il a exprimé son sentiment de solitude et de déracinement. À la suite de ce souper, Claire ne lui démontrera pas le même intérêt, comme si en lui avouant comment il se sentait réellement, Bashir avait brisé la vision idéalisée qu'elle se faisait de lui, de son histoire.

Ainsi, le conflit le plus important présent dans le film est le conflit identitaire vécu par Bashir Lazhar : sa volonté de « s'intégrer » à la société québécoise tout en acceptant son passé et sa culture d'origine. Alors qu'il a d'abord quelques difficultés à trouver sa place et à s'adapter à une nouvelle société, à un nouveau travail, bref à sa nouvelle vie, il se sent obligé de rejeter une partie de lui-même. Il nie une partie de sa culture afin de mieux s'adapter, mais aussi parce que les souvenirs de son passé sont douloureux.

Il est difficile pour lui de se laisser entièrement aller à sa nouvelle vie, on ne le considère pas au même titre « qu'un autre québécois ». Les parents de Marie-Frédérique ne se gênent pas pour le confronter. À la rencontre des parents et professeurs, ils sont rigides et très critiques face à Bashir; alors que Bashir tente de leur expliquer l'attitude de leur fille, ils choisissent plutôt de le confronter : « De toute évidence vous n'êtes pas d'ici, forcément, y'a des nuances qui vous échappent... » (0 : 48. 25). Bashir est blessé et cette rencontre est un tremplin pour lui, c'est-à-dire qu'il s'agit du moment où il change d'attitude et choisit volontairement de changer ses méthodes.

2.1.4 La résolution de conflits

La scène suivant la conversation avec les parents de Marie-Frédérique présente les premières lectures québécoises de Bashir. Il lit les œuvres *Prochain épisode* de Hubert Aquin, *L'Isle au dragon* de Jacques Godbout et *L'énigme du retour* de Dany Laferrière (0 : 49.32). C'est aussi la transition de l'hiver au printemps : tel un renouveau, on passe d'un climat « austère » et froid à une température douce et clémentine. On sent qu'il y a un renouveau, un vent de changement et Bashir délaisse ses lectures habituelles, telles que Balzac, pour se concentrer sur des lectures locales.

Afin d'aider les enfants dans leur deuil, la psychologue de l'école dit à Bashir que cela pourrait être positif pour les enfants « un petit peu de couleur » dans la classe (0 : 50.18). Bashir remarque alors les différentes décorations des autres classes, les photographies et les projets d'arts plastiques (0 : 50.50). Alors qu'il corrige les copies de ses élèves, il décide d'ajouter une touche plus personnelle à sa correction, il utilise les étampes d'animaux de sa femme¹⁷ (0 : 51.45). Pour Bashir, c'est une manière d'inclure son passé à sa vie présente, il accepte ainsi d'adapter son style d'enseignement. En essayant d'adopter une nouvelle approche avec les enfants, Bashir lit des contes de Lafontaine en classe. C'est le livre que Martine, l'ancienne enseignante leur lisait elle-même et c'est une manière pour Bashir de s'appropriier la classe, mais surtout de créer un environnement d'enseignement plus coloré et plus près des méthodes d'enseignement des autres professeurs (1 : 08.50). En utilisant le livre de Martine, Bashir lui donne une place puisqu'elle a été importante pour les enfants. Il permet à ces derniers de se rappeler de leur enseignante et d'aller de l'avant.

Au début du récit, lorsque Bashir apprend qu'il doit enseigner l'anglais à ses élèves, il critique fortement le fait que les élèves apprennent l'anglais alors qu'ils ne maîtrisent pas encore le français (0 : 31.51). Plus tard, quand une autre enseignante donne le cours d'anglais, Bashir participe comme élève au cours, en prenant lui-même des notes (0 : 51. 55). Les élèves lui parlent en anglais, mais Bashir ne maîtrise pas très bien cette langue et ne comprend pas ce qu'on lui demande. Les élèves se moquent de lui, amicalement, et il leur répond en arabe : « La semaine prochaine, les cours d'arabe » (0 : 52. 20). C'est la première fois qu'il parle arabe et qu'il se prête au jeu, seul Abdelmalek comprend et lui répond « In english, mister Lazhar » pour ironiser sur la phrase habituelle de Bashir. C'est la première fois que Bashir accepte ce lien

¹⁷Plus tôt, Bashir reçoit un colis avec les effets personnels de sa femme qui était elle-même enseignante. C'est à ce moment là qu'il rencontre le jeune commis du dépanneur qui lui parle en arabe. Jusqu'à ce moment là, Bashir n'avait pas voulu utiliser ou même sortir les objets de la boîte (0 :37.16).

privilegié avec Abdelmalek et il s'amuse avec le garçon. C'est aussi la première fois qu'il partage concrètement une part de sa culture et l'assume devant ses élèves. Il nous semble que c'est à partir de ce moment-là qu'on sent une réelle relation entre Bashir et les enfants.

Pour le réalisateur, Philippe Falardeau, le moment le plus significatif qui nous permet de réellement découvrir Bashir Lazhar comme un algérien possédant une culture différente, c'est lorsqu'il danse, seul dans sa classe juste avant la petite fête (0 : 55.20). Le réalisateur souligne que l'on voit de la sensualité dans sa manière de bouger et que l'on peut ainsi l'imaginer comme un homme ayant un vécu intéressant et exotique. Dans cet instant d'abandon, on découvre le vrai Bashir qui se cache sous sa nouvelle peau québécoise. Plus tard, à la fête de l'école, Bashir apporte des pâtisseries algériennes. Pierrette, une enseignante, les trouve appétissantes et démontre une grande curiosité. Puis, alors que Bashir regarde le buffet, il s'arrête sur les carrés de *Rice Krispies*. Afin de lui expliquer ce que sont les *Rice Krispies*, Gaston lui dit « c'est comme des baklavas, mais québécois » (1 : 00.08). C'est un moment cocasse et une comparaison quelque peu tirée par les cheveux, néanmoins on comprend la comparaison simple faite pour se comprendre.

Lorsque Bashir retourne en cour, le processus judiciaire se termine enfin et le juge décrète que Bashir Lazhar est bel et bien réfugié au Canada et « que son retour en Algérie l'exposerait à des risques » (1 : 23. 50). C'est un sentiment partagé que vit Bashir; d'un côté, il a enfin le droit d'être sur le territoire et il obtient sa place au sein de la société québécoise, mais d'un autre côté, ceci confirme qu'il ne peut pas retourner en Algérie, que c'est une étape de sa vie qui se termine officiellement. Par conséquent, c'est aussi la confirmation que sa femme et ses enfants ont été assassinés, que leurs morts n'étaient pas un accident.

Il est intéressant de savoir que du point de vue de la conception de l'histoire, l'auteur de la pièce, Évelyne de la Chenelière, a choisi d'écrire la pièce de théâtre *Bashir*

*Lazhar*¹⁸ parce qu'elle voulait se mettre dans des conditions d'écriture plus complexes, motivé par « le désir de se dépayser » (0 : 01.34)¹⁹. C'est-à-dire qu'elle voulait adopter le point de vue d'un « autre », pas celui d'une femme, ni d'un Québécois, mais bien le regard de quelqu'un totalement extérieur au Québec. Quant à lui, Philippe Falardeau avoue qu'il était très difficile de concevoir l'histoire d'un immigrant, n'en étant pas un lui-même, puisqu'il n'avait pas autant de connaissances des implications que cela pouvait avoir. Aussi, le réalisateur a-t-il choisi d'ancrer son histoire dans un milieu qu'il connaît bien et dans un cadre, le système d'éducation québécois, qu'il maîtrisait déjà. Nous pouvons ainsi reconnaître l'importance de l'école et la présence des enfants dans le récit. Afin de bien dégager la thématique de l'Autre, il fallait que le milieu soit lui-même bien établi.

De plus, lorsque Falardeau aborde le choix des comédiens, il précise que c'était primordial que le rôle de Bashir soit incarné par quelqu'un qui « ressemble à un étranger », c'est-à-dire qu'il ne voulait pas devoir expliquer qu'en Algérie, certaines personnes ont plutôt l'apparence européenne, selon les régions²⁰. Le réalisateur voulait que le spectateur comprenne simplement en regardant et en entendant Bashir qu'il n'est pas « d'ici ». En contrepartie, il voulait aussi que la classe intègre une certaine « diversité » de personnages, c'est pourquoi les enfants ont des origines diverses. Dans le cas de Victor Garrido-Larivière, Falardeau voulait travailler avec le jeune comédien. Cela n'était pas important qu'il ne ressemble pas à un chilien, le réalisateur s'étant appuyé sur le fait que le garçon incarnait un personnage métissé

¹⁸ Évelyne De la Chenelière. 2009. *Bashir Lazhar*, une production du Théâtre d'Aujourd'hui, avec une mise en scène de Daniel Brière.

¹⁹ Sur le DVD du film, on propose des entrevues avec les créateurs. St-Pierre, Annie. 2011. *Monsieur Lazhar : Making of «De la scène à l'écran»*.

²⁰ Dans la pièce de théâtre, le comédien, Denis Gravenaux, qui incarnait Bashir Lazhar était algérien, mais n'avait pas l'apparence d'un algérien «typique». C'est-à-dire qu'ayant le teint pâle et l'accent français, il avait les traits d'un occidental.

d'une mère québécoise et d'un père chilien²¹, jouant ainsi sur des conventions assumées que le spectateur allait croire quant même au personnage.

Monsieur Lazhar présente l'évolution lente, mais ressenti d'un immigrant au Québec. C'est à travers les petits gestes que l'on remarque certaines subtilités culturelles. Lorsque Bashir mange son lunch à l'école, sa nourriture attire les regards de curiosités; alors qu'il découvre les méthodes d'enseignements différentes au Québec, Bashir ne comprend pourquoi les pupitres de la classe sont placés en cercle et non en rangées. Bref, dans sa découverte du Québec, Bashir redéfinit son identité et ce, en métissant naturellement ses les éléments de son origine et de sa nouvelle vie.

2.2 Analyse de *Incendies*

2.2.1 Résumé et mise en contexte du film

Incendies, réalisé par Denis Villeneuve en 2011, relate l'histoire des jumeaux, Jeanne et Simon, dont la mère décède. Le récit se déroule à l'époque contemporaine, mais il y a de nombreux retours en arrière afin d'exposer la vie de Nawal Marwan avant qu'elle n'accouche des jumeaux. Toute sa vie, Nawal a caché à ses enfants son passé et c'est à la lecture du testament qu'elle leur annonce que leur père est toujours en vie et qu'ils ont un frère. À la demande de leur mère, les jumeaux doivent retrouver les deux hommes et comprendre le passé trouble de leur mère. Le récit se déroule majoritairement dans le pays d'origine de Nawal et c'est Jeanne qui s'y rend en premier, puis elle sera rejointe par son frère et Jean, leur notaire. Ensemble, ils réussiront à percer le mystère et découvriront que leur frère est aussi leur père. Une histoire digne d'une tragédie grecque.

²¹ Lors des auditions pour les rôles des enfants, Philippe Falardeau a beaucoup aimé la performance du comédien qui incarne Victor (Vincent Millard), il lui a donc créé un rôle (St-Pierre, 2011, 0 :11.11).

2.2.2 Le contexte spatial

Un pays imaginaire

Comme *Monsieur Lazhar*, *Incendies* est inspiré d'une pièce de théâtre, écrite cette fois par Wajdi Mouawad, auteur québécois d'origine libanaise. L'histoire de Denis Villeneuve, fidèle à la version du dramaturge « campe son histoire dans un pays inventé, métaphore de tous les pays en guerre »²². Le nom du pays d'origine de Nawal n'est jamais mentionné et les noms des différentes villes sont inventés. Ce détail est particulièrement pertinent à garder en tête puisque les images et les informations montrées ne peuvent être associées à aucun conflit ni à aucune guerre spécifiquement. *Incendies* est donc une tragédie qui raconte l'histoire de tous les pays en guerre. Lorsque Jeanne découvre les horreurs qu'a vécues sa mère, le but n'est pas d'associer les événements à un contexte géopolitique particulier. Néanmoins, étant donné l'origine libanaise de Wajdi Mouawad, on associe logiquement le conflit à la guerre du Liban survenue entre 1975 et 1990²³. *Incendies* demeure un récit intemporel où l'on n'ancre pas le conflit, ni l'histoire dans une époque précise.

Les premières images du film sont celles d'un pays étranger, dont le paysage est désertique et parsemé de palmiers et de dunes de sable. De jeunes garçons se font raser les cheveux (0 : 00.55 à 0 : 03.17) et l'action se déroule dans ce qui semble être un camp de réfugiés. Ces derniers sont surveillés par des hommes avec des armes, les garçons ont des vêtements sales et le visage meurtri. Alors que le paysage pourrait être associé à un imaginaire positif de l'exotisme, le contraste est plutôt choquant puisqu'on présente des images d'une réalité très dure.

²²*Se souvenir des cendres : Regard sur Incendies, un film de Anaïs Barbeau-Lavalette.* In Denis Villeneuve, *Incendies*, 2010.

²³Pouliot, Audrey. Septembre 2010. *Incendies de Denis Villeneuve*. Le Quotidien. En ligne : <http://www.lapresse.ca/le-quotidien/progres-dimanche/201009/17/01-4316686-incendies-de-denis-villeneuve.php>. Consulté en octobre 2013.

Ces premières images présentent l'univers dans lequel se dérouleront le film et le conflit politique associé à cette réalité. Suite à cela, nous découvrons Jeanne, Simon et Jean dans le bureau du notaire au Québec. Par le montage, on oppose les deux univers présentant des réalités totalement différentes. D'une côté l'occident, de l'autre, l'orient, deux mentalités, deux réalités qui s'affrontent. En voyant où vivent les jumeaux, on comprend aussi la transition vécue par la mère lorsqu'elle a immigré au Québec et le choc qu'elle a pu vivre. Lorsque Jeanne voyage au Liban²⁴, c'est un territoire inconnu et difficile. Elle ne parle pas la langue et n'a pas les mêmes référents culturels. Elle se sent comme une étrangère, alors qu'elle y est née. Jeanne ne peut pas entrer en contact facilement avec les gens, elle apprend quelques mots afin de se faire comprendre et elle tente de comprendre l'histoire du pays afin de bien comprendre ce qui s'y est déroulé plusieurs années auparavant. Ainsi, lorsqu'elle demande l'aide des autres, elle ne comprend pas l'implication que cela peut avoir pour ces personnes; par exemple, lors de sa rencontre avec le concierge de l'école, ce dernier avoue avoir été le gardien de prison de sa mère (1 : 11.18). Un peu ébranlée, Jeanne s'efforce de le faire parler pour qu'il raconte l'ensemble de l'histoire, mais elle ne réalise pas que c'est un sujet difficile et douloureux à aborder pour l'homme qui a vécu cette guerre. Jeanne n'est pas consciente de cela parce qu'elle n'a pas elle-même vécu cette réalité, elle n'a pas le même bagage culturel lui permettant de comprendre. De plus, c'est aussi un choc de réaliser que sa mère n'a pas du tout le passé qu'elle imaginait.

Le Québec

Les jumeaux ont habité pratiquement toute leur vie au Québec, ils se considèrent donc comme étant eux-mêmes québécois et n'ont pas beaucoup de connaissances

²⁴Afin de faciliter la lecture, nous utiliserons le Liban comme nom du pays où voyage Jeanne, faisant référence au pays d'origine du dramaturge. Toutefois, comme nous l'avons mentionné, le pays d'origine des jumeaux dans *Incendies* est inventé.

concernant les origines de leur mère (et par le fait même, leurs propres origines). Les rares moments où les jumeaux sont au Québec, ils ignorent tout de leur histoire, le Liban représente l'inconnu et l'incompréhension totale du passé de leur mère. Au début du récit, suite au décès de leur mère, le Québec est gris et maussade, alors qu'à la fin, lorsqu'ils auront résolu le mystère du passé de leur mère, c'est l'été et la lumière est beaucoup plus présente. L'environnement qui les entoure va peu à peu prendre de l'importance pour leur propre construction identitaire.

Jeanne est présentée comme l'intellectuelle, elle fait des études en mathématiques et s'y consacre très sérieusement. À la lecture du testament (0 : 04.40), elle est beaucoup plus proche de ses émotions et elle est plus ouverte à l'idée de voyager et d'en apprendre davantage sur leur mère. Simon, contrairement à sa sœur, est beaucoup plus fermé à la discussion et ne démontre aucun désir d'explorer le passé de Nawal. Il est froid, distant et plus agressif que Jeanne. Tout au long de l'histoire, il y a un parallèle important entre les voyages de Nawal et de Jeanne, la fille suivant les traces de sa mère plusieurs années plus tard. C'est cette relation qui permet à Jeanne de s'approprier l'histoire de sa mère et de découvrir cette culture qu'elle ne connaît pas.

Jeanne vit un choc culturel au moment où elle débarque au pays. D'une part la langue y est pour beaucoup, mais c'est aussi lorsqu'elle tente d'entrer en contact avec les personnes qui ont connu sa mère, elle vit de la discrimination. Nous y reviendrons plus tard, mais c'est parce qu'elle ne partage pas les mêmes référents culturels qu'elle ne peut pas tout comprendre. Par exemple, lorsqu'elle se rend dans le village natal de sa mère, un groupe de femmes l'accueille avec beaucoup d'ouverture et de curiosité (0 : 56.29). Toutefois, dès qu'elles apprennent que Jeanne est la fille de Nawal Marwan, une « honte »²⁵, elle n'est plus la bienvenue. Jeanne ne peut pas comprendre

²⁵Le premier enfant de Nawal a été conçu avec Wahab, un réfugié musulman donc pas chrétien comme la famille de Nawal. Lorsque sa famille l'apprend, les frères de Nawal tuent Wahab et leur famille est alors frappée par la honte. Nawal doit quitter le village parce qu'elle a commis une erreur impardonnable.

pourquoi : elle devra attendre afin de comprendre les raisons culturelles qui poussent ces femmes à la rejeter.

2.2.3 La dynamisation de l'espace : les conflits

Le cœur du conflit présent dans *Incendies* est la quête identitaire de Jeanne et le voyage qu'elle effectue au pays de sa mère à la recherche de ses origines. À partir de l'histoire de sa mère, Jeanne peut comprendre qui elle est réellement et faire la paix avec certaines incompréhensions du passé²⁶. À travers la mission de retrouver leur frère et leur père, complétant ainsi cette « Trinité », Nawal transmet réellement le désir à Jeanne (et plus tard à Simon) de découvrir cette autre culture qui ne leur appartient pas. Jeanne peut enfin comprendre pourquoi sa mère était dans un état second jusqu'à la fin de sa vie, lorsqu'elle a découvert la vérité. La mère et ses enfants n'ont donc pas partagé les mêmes réalités sociales; les jumeaux ayant vécu très loin de leur pays et de leur culture d'origine. En déménageant au Québec, Nawal reprend le contrôle de sa vie, mais elle choisit d'éloigner ce pan de sa vie de ses enfants. Dès lors, elle perd tout plaisir à vivre, d'où la relation conflictuelle avec ses enfants.

Lors de sa visite à l'Université de Daresh, Jeanne vit une première confrontation culturelle. Alors qu'elle tente d'obtenir davantage d'information sur sa mère, un enseignant plus âgé reconnaît Nawal et explique que : « Votre mère est photographiée avec le signe de *Kfar Ryat*, c'est une prison au sud. Vous ne connaissez pas *Kfar Ryat* ? Vous n'êtes définitivement pas d'ici vous; vous ne connaissez pas le sud... » (0 : 32.00). C'est à ce moment précis que Jeanne réalise le clivage entre elle et sa

²⁶Alors que Jeanne et Nawal sont à la piscine (1 :58.04) Nawal voit son bourreau, l'homme qui l'a violé en prison. Il est marqué par un tatouage qui l'identifie comme étant le fils qu'elle a dû abandonner à l'orphelinat des années plus tôt. Nawal réalise alors que son fils est aussi son violeur et le père des jumeaux. C'est suite à cette prise de conscience qu'elle arrête de parler et s'isole jusqu'à sa mort.

mère. Jeanne, qui s'imaginait retracer simplement le passé d'une vieille dame, réalise la gravité de la situation.

Plus tard, lorsque qu'elle visite la prison de *Kfar Ryat*, elle s'y promène avec un guide touristique (1 : 10.01). Il lui explique l'histoire de sa construction et les prisonniers qui y étaient retenus. Il y a une certaine absurdité dans cette expérience de visite : d'un côté, le guide lui fait la visite très générale en lui expliquant l'histoire de la prison et en lui proposant de la prendre en photo dans l'une des cellules, car c'est une attraction touristique; de l'autre côté, Jeanne est profondément perturbée par la visite de cette prison où a été emprisonnée sa mère. Il y a un malaise avec l'idée du «tourisme de guerre». Le spectateur ressent un malaise, car il visite cette prison en tant que touriste après avoir assisté aux scènes de torture subie par Nawal. Plus tard, la rencontre avec le gardien de prison lui permet enfin de découvrir la vérité sur le passage de cette dernière dans la prison; même si cette vérité ne plaît pas à Jeanne, c'est le début de l'acceptation pour elle.

Comme toile de fond au conflit identitaire de Jeanne et de Simon, il est question des conflits politiques et des guerres de religion. La première quête est incarnée par Nawal, alors qu'elle voyage vers le sud. Elle veut retrouver son fils et retourne à l'orphelinat avant que la guerre ne soit déclarée. Face à cet échec, c'est Jeanne, une vingtaine d'années plus tard, qui refait le chemin à sa place. Bien que ce soit son pays, Nawal découvre une société qui lui est étrangère, une situation politique en changement et qui n'annonce rien de positif.

Le personnage de Simon n'est pas au cœur de la quête identitaire. Il s'y associe une fois le voyage de Jeanne bien entamé. En fait, c'est lorsqu'il se joint à Jeanne que la question du père et du fils pourra être résolue.

Le choc des cultures et des générations

Lorsque Jeanne se rend dans le sud du pays (0 : 53.20), elle n'a aucun moyen de se faire comprendre. Les habitants ne parlent pas l'anglais et très peu le français. Jeanne se rend compte de cette difficulté lorsqu'elle rencontre les femmes du village de sa mère (0 : 56.29). Les femmes sont d'abord très intéressées par Jeanne, elles l'interpellent et lui parlent en arabe, essayant d'entrer en contact avec elle. Seul Samia, la plus jeune, parle français et tient le rôle de traductrice. Jeanne veut questionner Souha, l'aînée du village, parce que c'est la seule qui peut avoir souvenir de l'époque où Nawal était encore au village. Lorsque Jeanne montre la photographie de sa mère devant le signe de la prison *Kfar Ryat*, la réaction de Souha est négative et cela perturbe les autres femmes. Jeanne ne comprend pas les paroles échangées et pourquoi cela est survenu si brusquement, Samia lui explique que « la famille Marwan a été frappée par la honte, la guerre est arrivée » (0 : 58.35). Alors que Jeanne demande tout de même de l'aide afin d'avoir plus d'information sur son père, Samia termine la conversation en disant « Si tu es la fille de Nawal Marwan, tu n'es pas la bienvenue ici, retourne chez toi ». Jeanne se sent discriminée, sans comprendre pourquoi et une autre femme rajoute : « Tu cherches ton père, mais tu ne sais pas qui est ta mère ». Jeanne qui, jusqu'à maintenant se concentrait sur la recherche de son père oriente alors ses recherches sur le passé de sa mère. Étant donné le contexte culturel, Jeanne est aussi rejetée pour ce que sa mère a fait; elle n'avait jusqu'alors jamais vécu un tel malaise. C'est suite à cela qu'elle visitera la prison *Kfar Ryat*.

La confrontations entre le Québec et le Liban

Comme dans *Monsieur Lazhar*, on ressent les confrontations culturelles surtout à travers la relation entre les personnages et les dialogues, *Incendies* propose de faire vivre le choc culturel à travers le personnage de Jeanne. Un exemple particulièrement éloquent, mais anodin, se produit lorsque Simon se fait amener par deux hommes,

afin de rencontrer l'ancien patron de Nawal. Simon et les deux hommes passent dans un détecteur de métal, Simon passe sans que cela ne produise quoi que ce soit, mais lorsque les deux hommes passent, le détecteur résonne (1 : 46.50). Bien qu'il y ait un gardien de sécurité, il n'y a aucune réaction de la part de celui-ci, seul Simon s'en étonne. C'est un petit clin d'œil, l'utilisation de l'humour pour souligner un moment de tension, mais le résultat est tout de même parlant; c'est la réalité d'un pays qui a été en guerre et où on ne s'étonne pas du port d'arme.

Il y a aussi un écart d'interprétation entre les visions du notaire Jean et de maître Hamad (1 : 36.23) : les deux hommes n'ont pas la même perceptions de Nawal. Maître Hamad questionne Jean : « Vous avez vraiment connu la femme qui chante²⁷ ? Vous ne savez pas ce que ça représente pour moi » et Jean lui répond : « Nawal Marwan a travaillé pour moi pendant dix-huit ans, comme secrétaire. Ma femme et moi, on s'était pris d'affection pour elle et ses enfants, mais j'avoue que je m'aperçois que je la connaissais pas vraiment finalement ». Nawal est une militante, un symbole de la lutte politique pour maître Hamad, bien qu'il ne la connaissait pas, il y a une forme de respect. Alors que pour Jean, Nawal était simplement une amie et une employée. Les deux hommes n'ont pas le même rapport avec Nawal parce qu'ils n'ont justement pas la même perception de son passé.

La confrontation des religions

Si la guerre se déclare au pays, c'est à cause des religions, soit l'opposition entre musulmans et chrétiens. Étant elle-même chrétienne, Nawal réussit à retourner au sud en se faisant passer pour une musulmane; elle se met simplement un foulard sur la tête (0 : 45.40) et elle demande à embarquer dans l'autobus afin de descendre chercher son fils à l'orphelinat plus au sud. Or, lorsque le bus se fait intercepter sur la

²⁷ « La femme qui chante » était le surnom de Nawal durant sa détention.

route par une milice chrétienne, toutes les personnes dans le véhicule se font exécuter. Nawal réussit à se faire épargner parce qu'elle a une petite croix, un symbole religieux qui a la force de lui sauver la vie (0 : 50.03).

2.2.4 La résolution de conflits

La résolution des conflits identitaires va au-delà de la résolution de l'identité du père et du frère des jumeaux. Le récit expose le clivage culturel présent dans la vie des jumeaux; la découverte d'une culture et d'une histoire qui leur étaient inconnues. À la fin du récit, lorsque Jeanne et Simon apprennent qu'ils sont nés d'un viol et qu'ils connaissent l'identité de leur père\frère, c'est difficile pour eux d'accepter cette nouvelle réalité, mais cela permet aussi d'expliquer ce qu'ils n'avaient jusqu'alors jamais pu explorer, soit leur origine. Lorsqu'ils remettent les lettres de Nawal à leur père\frère, c'est la conclusion nécessaire afin de concilier cette identité lourde de signification. Leur quête identitaire est alors terminée, Jeanne et Simon peuvent maintenant vivre le deuil de leur mère et reprendre leur vie.

La rencontre de Jeanne avec le concierge, Fahim Harrsa, est très marquante (1 : 11.18). Fahim Harrsa lui permet enfin d'avoir accès à la vraie histoire de sa mère. Il lui apprend que Nawal a assassiné le chef de la milice de la droite chrétienne et que c'est pour cette raison qu'elle a été en prison quinze ans à *Kfar Ryat*. Aussi, il lui explique que Abou Tarek l'a violé et qu'elle en est tombée enceinte. Jeanne est alors choquée et particulièrement peinée par cette information. Face à une histoire politique étrangère, non seulement Jeanne découvre que sa mère a assassiné un homme, qu'elle a pris part à des soulèvements politiques et qu'elle a fait de la prison, mais elle réalise également les horreurs que sa mère a vécues, notamment la torture et les viols. Ainsi, pour Jeanne qui a grandi et connu des habitudes de vie uniquement associées à un certain confort, c'est un choc d'en apprendre autant. Jeanne est particulièrement calme considérant qu'elle côtoie des gens qui ont connu sa mère dans d'autres

circonstances; Fahim Harrsa a par exemple été le gardien qui surveillait sa mère, mais cela ne semble pas l'apeurer puisque le contexte est totalement différent. Elle distingue la différence du contexte sociopolitique d'avant et de maintenant. Elle s'enrichit donc de tout ce qu'elle peut apprendre, sans juger, ni même s'en offusquer. C'est lorsque Jeanne est enfin rejointe par Simon et Jean, qu'elle peut réellement assimiler et comprendre l'ampleur du passé de Nawal.

A sa sortie de prison, l'ancien patron de Nawal, Chamseddine, (qui a mis en place l'assassinat du dirigeant de la droite chrétienne) s'occupe de Nawal. Il s'organise pour que Nawal puisse avoir une belle vie et organise son départ du pays. Chamseddine explique qu'avec ses contacts en Amérique, il pourra lui trouver un travail et une maison (I : 49.46), bref lui permettre de refaire sa vie ailleurs. L'émigration est alors l'unique porte de sortie pour Nawal, la seule manière d'avoir une vie « normale ». Dans le cas des trois films retenus pour notre corpus, le départ du pays d'origine est nécessaire et est souvent associé à un sentiment d'insécurité sociale, politique ou culturelle ; nous y reviendrons plus en détail dans le prochain chapitre. Notons toutefois que pour Nawal et Nihad, l'émigration est l'unique moyen de refaire leur vie, loin d'un passé de violence.

Le personnage de Chamseddine est au cœur de la découverte identitaire des jumeaux, c'est grâce à lui que le mystère de l'identité du frère (Nihad de Mai) est mis en lumière. Chamseddine raconte à Simon comment Nihad est devenu un combattant ainsi que son histoire de vie; Nihad était d'abord du côté de Chamseddine (du côté des musulmans) puis, il a fait de la prison comme Nawal et a été formé pour torturer les autres prisonniers. Chamseddine connaît les deux histoires de Abou Tarek, leur père et de Nihad de Mai, leur frère. Nawal et Nihad vont changer leur fusil d'épaule, ce qui est particulier dans le cas d'une guerre impliquant ainsi les religions. Dans le cas des deux personnages, leur implication dans la lutte est associée à leur propre survie et non à des idéaux religieux et politiques. Nawal qui n'a plus rien à perdre se

sacrifie pour le mouvement contre la droite chrétienne et Nihad devient un tortionnaire pour ses ennemis.

Lorsque Nawal trouve par hasard son fils à la piscine (1 : 58.04), c'est d'abord pour elle une délivrance. Elle peut mettre de côté les horreurs qu'elle a vécues, parce que sa quête est enfin réalisée. Toutefois, quand elle constate que Nihad est aussi son bourreau, c'en est fini pour elle. Nawal n'a même pas la force de fournir des explications à ses enfants, il y a une honte et une impossibilité de faire comprendre la complexité de l'histoire. La solution pour Nawal est de faire vivre le voyage à ses enfants, de leur faire découvrir par eux-mêmes, cet ailleurs mythique et cette histoire rattachée. Si Jeanne et Simon se découvrent eux-mêmes, c'est qu'ils se déplacent et prennent en main les recherches. La différence avec *Incendies* et les autres films de notre corpus, c'est qu'il est question pour les personnages de découvrir un monde qui ne leur est pas familier et de s'approprier une histoire, une culture et des origines qui vont parfois à l'encontre de leur propre valeur. Contrairement à *Monsieur Lazhar* qui cherche à intégrer deux mondes et deux cultures, *Incendies* propose des personnages qui découvrent et qui doivent accepter une partie de leur identité jusqu'alors inconnue.

2.3 Analyse de *Roméo Onze*

2.3.1 Résumé et mise en contexte du film

Réalisé en 2011 par Ivan Grbovic, *Roméo Onze* raconte l'histoire de Rami, un jeune homme qui approche la vingtaine et dont la famille a quitté le Liban afin de s'établir à Montréal. Rami est atteint d'une paralysie cérébrale qui lui cause un handicap physique et il poursuit des études en comptabilité selon la volonté de son père. Ce dernier est très sévère, il est dur avec ses enfants et se préoccupe énormément de sa famille. C'est le père qui gère la famille et qui prend les décisions. La famille de

Rami est très traditionnelle et certaines tensions sont assez importantes, la communication n'étant pas au rendez-vous. Le récit de *Roméo Onze* s'articule autour de la vie familiale et des préoccupations d'un jeune garçon; les décisions qu'il doit prendre et la prise en charge de sa propre vie. Il est beaucoup question des confrontations entre la perception d'un père et de son fils; les deux hommes ne vivent pas la même relation avec leur milieu de vie. Nous y reviendrons plus tard.

Le réalisateur Ivan Grbovic est québécois, né à Montréal de parents serbes²⁸. Des trois réalisateurs de notre corpus, il est le seul qui est originaire d'une famille d'immigrants. Bien que les trois récits proposent des personnages d'origines variées, seul Ivan Grbovic a aussi scénarisé son film²⁹. Villeneuve et Falardeau se sont quant à eux basés sur des pièces de théâtre, des histoires qui existaient déjà. On peut penser que le bagage culturel de Grbovic a coloré et influencé son récit. D'ailleurs, la présence de la famille et les relations entre ses membres sont beaucoup plus importantes dans *Roméo Onze* que dans *Monsieur Lazhar* et *Incendies*.

2.3.2 Le contexte spatial

Le récit se déroule à Montréal à l'époque contemporaine. La famille tient une place très importante dans la vie du jeune homme; il travaille au restaurant de son père. À travers sa routine, nous découvrons que Rami ne va plus à l'école, il ment à ses parents et passe plutôt ses journées à se promener au centre-ville et dans les centres d'achats. Le jeune homme mène une double vie; d'un côté, il veut plaire à son père et fait semblant d'aller à l'école et de suivre des cours de comptabilité comme le veut celui-ci. De l'autre côté, Rami cherche à vivre une vie normale, comme un jeune

²⁸Productions Wanda. *Ivan Grbovic*. En ligne : www.wanda.net/fr/directors/ivan-grbovic-338/6. Consulté en septembre 2014.

²⁹Sara Mishara a scénarisé *Roméo Onze* avec Ivan Grbovic. Elle est américaine, née d'une mère turque et d'un père juif américain; elle habite à Montréal.

homme de son âge, c'est-à-dire être en interactions avec des jeunes comme lui et surtout qui tentent de plaire aux filles. Étant donné son handicap, Rami se sent seul et il n'a pas vraiment d'amis; la cellule familiale semble occuper une trop grande part de sa vie, car on ne lui accorde aucune liberté. Néanmoins, Rami s'évade en passant du temps sur les plates-formes Internet de clavardage. Il s'invente une vie parce qu'il n'est pas satisfait de la sienne. Il drague sur Internet, c'est ainsi beaucoup plus facile de parler aux filles et il n'est pas gêné par son handicap. Il s'invente un métier, une autre vie et projette ainsi la personnalité qu'il aimerait avoir, c'est-à-dire quelqu'un de confiant et d'intéressant.

En vivant deux vies parallèles, une réelle et l'autre inventée, Rami divise ses identités afin de plaire aux autres. Cette division identitaire se traduit aussi au niveau culturel; au sein de la famille, Rami vit en accord avec la culture libanaise traditionnelle, il agit comme le veulent ses parents et comme il devrait se conduire, alors qu'une fois hors de la maison, il essaye de s'émanciper et de mener une vie totalement différente. Nous reviendrons plus précisément sur cet élément dans la dynamisation du contexte spatial.

Le contexte familial

La famille tient un rôle déterminant dans *Roméo Onze*, elle est constituée de Rami, ses deux sœurs, ses parents et sa grand-mère maternelle. C'est une famille très traditionnelle, ils vont à l'église le dimanche, prennent les repas ensemble; mise à part l'école, la cellule familiale semble avoir l'emprise sur la vie de Rami et sur celles de ses sœurs. De plus, le rôle de chacun est bien défini, on pourrait parler de rôles qui sont *genrés*, selon les conventions stéréotypées des personnages, c'est-à-dire que le père est le pourvoyeur, il s'occupe du restaurant et en fait les comptes méticuleusement. Il est particulièrement préoccupé par les questions financières. La mère, elle, est beaucoup plus douce ; elle s'occupe de la maison et cuisine, aidée de sa

propre mère (0 : 4.50). Les enfants sont discrets lorsqu'ils sont avec leurs parents. On sent une tension importante lorsque le père est présent, ce dernier a beaucoup d'emprise sur l'ensemble de la famille, il est le maître à la maison.

Au sein de la famille, c'est la langue arabe qui est utilisée et les parents s'adressent dans cette langue aux enfants ; toutefois, entre eux, Rami et sa sœur se parlent en français; lorsque Sabine, la sœur plus jeune de Rami, s'adresse à son frère devant sa mère, elle le fait en arabe, alors que seuls, ils se parlent naturellement en français (0 : 6.13).

Lors du premier repas familial, on assiste à la dynamique familiale. Sabine et Rami sont très complices. Nada, leur sœur plus âgée, n'habite plus à la maison, toutefois les parents démontrent énormément de fierté face à son mariage futur. Pendant le repas, le père démontre de l'affection et de l'intérêt pour Bassam, le fiancé de Nada, qui travaille dans le domaine de l'économie. Le père est souriant avec son gendre, il est beaucoup plus sec avec ses enfants, surtout Rami. Alors que Bassam demande à Rami ce qu'il veut faire après ses études, c'est son père qui répond de manière autoritaire, imposant à son fils ce qui est mieux pour lui (0 : 07.20).

2.3.3 La dynamisation du contexte spatial : les conflits

Le conflit identitaire présent chez Rami s'explique par le paradoxe qu'il vit; Rami est déchiré entre ce qu'il veut faire et ce qu'il croit que les autres attendent de lui. Il est en constante remise en question et il ressent beaucoup d'insécurité à travers les différentes interactions sociales. Dans ses études, la sociologue, Denise Jodelet, distingue deux types d'altérité; l'une du « dehors »; l'autre du « dedans » (Jodelet, 2005). À travers le conflit identitaire de Rami, on retrouve ces deux types

d'altérités³⁰, ce qui complique la position du personnage; il est déchiré entre deux réalités et surtout entre la volonté de faire sa place et de plaire aux autres particulièrement à sa famille.

D'un côté, il voudrait s'affirmer et prendre part à la société comme quelqu'un de normal. Il cherche à entrer en contact avec des personnes de son âge, mais surtout des filles; il se sent profondément seul. De l'autre côté, il ne veut pas déplaire à son père, il cherche tout de même son approbation et il aime les (rares) moments de complicité qu'ils partagent ensemble. Rami vit son conflit identitaire face à lui-même, ainsi que face à son père. Le jeune homme cherche l'approbation générale des autres afin de se sentir inclus. Cette quête identitaire se retrouve dans une dynamique d'aller-retour entre ce qu'il veut et qu'il croit devoir faire pour les autres; la pression familiale et la pression sociale des autres jeunes³¹.

Rami mène ainsi une double vie : lorsqu'il surfe sur Internet, il s'invente une identité virtuelle, celle d'un homme d'affaire globetrotteur (0 : 9.03), alors que les premières images du film présentent Rami dans une vie bien ordinaire; il se promène au centre d'achat, pour finalement dormir dans un café Internet. On comprend rapidement qu'il ment à sa famille, alors qu'il affirme avoir été en cours le matin même. Rami est nonchalant, il ne démontre pas beaucoup d'émotion, mais c'est lors de ces moments d'échanges sur Internet que l'on voit Rami sourire et démontrer de l'intérêt pour quelque chose, il ne semble s'accomplir que par cette identité virtuelle (0 : 10.00). C'est une personne très timide et réservée qui cherche à s'émanciper, justement à travers le regard des autres.

³⁰Nous reviendrons plus en détail sur cette auteure et son concept dans le prochain chapitre.

³¹Concept que l'on retrouve dans les œuvres de Poirier (Poirier, 2004a).

La relation conflictuelle entre le père et le fils

Rami a peur de son père. Alors qu'il cherche à lui plaire et surtout à respecter les traditions familiales, le jeune homme apprend peu à peu à s'en émanciper. Le père de Rami, Ziad, veut partager avec son fils ce qu'il sait et ce, à travers une attitude très paternaliste. Lorsqu'ils vont, par exemple, choisir le complet pour le mariage de Nada (0 : 12.25), le père est très attentionné et il prend le temps de donner à son fils des conseils. Rami apprécie ce moment, on sent alors l'amour du père pour son fils, mais aussi la pression qu'il exerce sur lui. On constate aussi l'énorme clivage entre les deux hommes, le père imaginant une vie déjà toute tracée pour son fils. Alors que Ziad est très affirmatif concernant le futur de son fils, Rami se tait et ne s'exprime pas devant son père, il préfère se taire plutôt que de le décevoir.

Il y a entre les deux hommes une division importante, culturellement et socialement. Le père est traditionnaliste, il veut le mariage pour son fils et une vie bien rangée, alors que Rami aime la culture populaire, il veut davantage prendre sa place socialement et fréquenter des filles. Lorsque Rami travaille au restaurant familial, il écoute sa musique *hip hop*. Le père ne la tolère pas et éteint la radio (0 : 18.01). Rami se sent brimé par l'attitude de son père. D'ailleurs, il n'a pas du tout la même manière d'envisager le futur pour son fils que pour ses filles.

La relation de Sabine et de Rami est beaucoup plus saine et ouverte, ils se parlent davantage et se comprennent. Rami n'est pas à l'aise avec les filles de son âge et Sabine cherche à aider son frère, à lui donner des conseils et elle le fait très naturellement, sans le juger. Avant le souper de famille, Sabine demande à Rami d'être son alibi pour une soirée à laquelle elle veut participer, une danse à l'école (0 : 06.15). Cette demande sous-entend que le père n'accepterait pas qu'elle aille à celle-ci, c'est pourquoi elle lui dit plutôt qu'elle veut assister à une pièce de théâtre accompagnée de son frère. Ces manigances témoignent d'un grand lien de confiance entre le frère et la sœur, les deux sachant qu'ils ne peuvent pas tout dire à leurs

parents. La relation de Rami avec sa mère est totalement à l'opposé de celle avec son père; elle est rassurante et très à l'écoute de son fils.

Les relations hommes et femmes

Les parents de Rami démontrent de l'inquiétude pour leurs enfants, ils parlent beaucoup de leur futur. Le mariage de Rana suscite du bonheur au sein de toute la famille. Il y a une pression importante sur les enfants, Rami et Sabine, mais particulièrement sur le fils puisqu'il est différent à cause de son handicap. C'est pourquoi le père est particulièrement heureux lorsque Rami leur annonce qu'il a une soirée de prévue avec une jeune femme. Le père lui donne de l'argent et démontre une telle fierté que Rami ne veut pas le décevoir. Contrairement à cela, Sabine doit mentir sur ses fréquentations, elle n'a pas la même liberté de sortir et rencontrer des garçons.

Sur Internet, Rami se sent obligé de mentir pour intéresser les filles. Il se sent plus charmant et plus en contrôle sur sa vie derrière son ordinateur. Lorsqu'il fait des démarches pour rencontrer Malaury, Rami veut l'impressionner; il loue une chambre d'hôtel et réserve une table dans un restaurant très chic, bref il veut faire croire qu'il est un homme d'affaire avec beaucoup d'argent. Son mensonge devient alors réalité. Plus tard, lorsqu'il veut avouer son mensonge et parler de manière franche avec Malaury (1 : 07.00), Rami découvre qu'il s'est fait avoir, Malaury n'a jamais existé, ce sont des garçons qu'il connaît qui ont inventé le personnage de Malaury. Rami se sent alors humilié; alors qu'il avait lui-même menti, il se sent trahi.

Le conflit identitaire de Rami

Pourquoi *Roméo Onze* est-il intéressant? Le personnage de Rami présente un personnage marginalisé et différent des personnages habituels. Son handicap est fortement responsable de sa solitude et de son manque de confiance. Mais plus important encore, Rami vit un conflit intérieur et extérieur qui le force à s'ajuster constamment selon la personne avec laquelle il se trouve. L'élément déclencheur qui l'obligera à s'affirmer et prendre sa vie en main, c'est lorsque son père apprend qu'il ne va plus à l'école (1 : 02.20). Rami tente de lui expliquer, mais celui-ci le confronte et lui dit : « Essaie de tout laisser. De recommencer à zéro. Tu crois qu'on est venu ici pour le plaisir ? Tu crois que ta situation est facile pour nous ? » (1 : 03.11). C'est à ce moment que Rami s'exprime très clairement et ce, pour la première fois. Il expose à sa famille la tristesse qu'il ressent et la difficulté qu'il a de vivre «normalement». À la suite de son échec amoureux et faisant maintenant face à cette confrontation familiale, Rami ne veut plus continuer à être malheureux. La pression que son père exerce sur lui est trop grande, Ziad ne se rend pas compte que c'est aussi difficile pour Rami de s'adapter et de vivre sa vie.

2.3.4 La résolution de conflits

Si la famille de Rami habite à Montréal, il n'en demeure pas moins qu'ils ne sont pas réellement « intégrés » à la société québécoise. Les parents demeurent attachés à leurs valeurs traditionnelles et à un mode de vie lié à la culture libanaise. Ce n'est pas un problème en soi, mais les enfants, eux, sont beaucoup plus adaptés et ouverts à la société québécoise, ce qui les oblige à mener une double vie et à mentir à leurs parents. À la fin du récit, lorsque Rami décide d'être honnête avec son père et de cesser cette division identitaire; dans la voiture (1 : 17.25), en route pour le mariage de sa sœur, Rami dit à son père qu'il ne veut plus travailler au restaurant. Pour lui, c'est sa manière de prendre le contrôle sur sa vie. Il ne veut plus mentir et ne veut

plus s'inventer une vie et c'est pourquoi il a besoin de prendre de la distance par rapport à sa famille et à l'emprise de son père. Le mariage de Nada et Bassam est la résolution finale du film, mais surtout la résolution de la quête identitaire du personnage principal. Jusqu'à maintenant, Rami tentait désespérément de plaire et d'agir comme il devait le faire. Il s'affirme enfin et démontre de la confiance en lui. Au mariage, il parle avec une amie de Sabine, il s'exprime et avoue même qu'il ne sait pas trop ce qu'il veut faire dans vie. La dernière image de Rami le montre qui regarde les gens danser, avant de se joindre à eux (1:25.00). Il prend enfin part à sa propre vie.

A leur façon, les trois films proposent un regard différent sur la question de l'Autre au sein de la société québécoise. Bien qu'il soit impossible de dépeindre parfaitement les représentations ethnoculturelles, ces trois films permettent d'aborder différents enjeux et de constater certaines récurrences dans les représentations. Dans ses analyses, Thomas Schatz cherche à identifier les récurrences dans les schémas narratifs, ainsi les éléments mis en lumière dans ce chapitre permettront d'effectuer des associations entre les trames narratives des films et les concepts sociologiques retenus. Ainsi, dans les chapitres suivants, nous serons en mesure de faire ressortir ce qui est le plus pertinent en lien avec notre cadre théorique. Dans ses études, Éric Macé procède aussi d'une telle manière, considérant les objets médiatiques au même titre que la réalité.

CHAPITRE III

ANALYSE THÉORIQUE

Qu'est-ce que les trois œuvres retenues pour notre analyse peuvent nous apprendre de la représentation de la diversité ethnoculturelle? Tout d'abord, les œuvres choisies proposent différents types de personnages qui permettent de représenter l'Autre de manière variée, et ce, dans des contextes et des milieux différents. Ensuite, à travers les différents personnages et incarnations de l'altérité, nous remarquons que les représentations varient beaucoup selon la dynamique mise en place avec les autres personnages des groupes ethnoculturels et les personnages dits « québécois ».

D'abord, nous aborderons les concepts d'interculturalisme et de multiculturalisme et comment ils peuvent être associés aux personnages de notre corpus. Ensuite, nous verrons les fondements de la sociologie des médias avec les *Cultural Studies* et Stuart Hall, puis à partir de ce point de vue, nous verrons comment situer les personnages plus spécifiquement selon la sociologie d'Éric Macé. Puis, nous verrons comment ces personnages s'inscrivent dans les formes et les figures de l'altérité, concept développé par la sociologue Denise Jodelet. À partir de ces constatations, nous proposerons la lecture des représentations alternatives proposées dans les œuvres cinématographiques contemporaines de notre corpus.

3.1 L'interculturalisme et le multiculturalisme

Les personnages de notre corpus incarnent différents types d'altérité; Bashir Lazhar est *l'immigrant* qui ne connaît rien au Québec, Jeanne et Simon incarnent des figures de personnages *assimilés* qui proposent davantage un regard extérieur à la culture; et Rami présente un personnage incarnant le multiculturalisme³², c'est-à-dire qu'il intègre à la fois une identité plus québécoise et une identité distanciée de la société. À travers ces différentes figures, on constate que les personnages qui nous intéressent incarnent, chacun à leur manière, un pan de l'interculturalisme, tel que proposé par Gérard Bouchard dans son ouvrage *L'interculturalisme : Un point de vue québécois* :

Ce concept [l'interculturalisme] est entendu ici d'une façon très générale, comme une orientation qui préconise une attitude respectueuse de la diversité et le droit de chaque citoyen de cultiver, s'il le désire, une référence plus ou moins étroite à son groupe ethnoculturel d'origine (majoritaire ou minoritaire), le tout en conformité avec les règles et valeurs fondamentales d'une société. (Bouchard, 2013, p.12)

Au fil des récits narratifs, les personnages se transforment, s'adaptant à leur milieu tout en affirmant leur culture d'origine. Ainsi, lorsque le sociologue Jean-Claude Abric parle de la construction identitaire à travers un processus d'interactions sociales (Abric, 1994), nous constatons que les personnages adaptent leur discours et leurs actions en fonction des interactions avec les autres personnages, jusqu'à ce qu'ils atteignent un certain équilibre de « bien-être ». Selon nous, la raison pour laquelle *Monsieur Lazhar*, *Incendies* et *Roméo Onze* sont des œuvres qui comportent une représentation ethnoculturelle alternative aux personnages jusqu'alors associés à une diversité ethnoculturelle, c'est parce qu'à travers des personnages variés, l'on assiste à un dialogue entre les cultures et un aller-retour entre ce concept d'identification et

³²Dans son ouvrage, *L'interculturalisme : Un point de vue québécois*, Gérard Bouchard propose une définition étendue du multiculturalisme qui peut se résumer par « une définition de la nation comme un ensemble d'individus et de groupes, qui ne reconnaît pas l'existence d'une culture nationale ou d'une culture majoritaire » (Bouchard, 2013, p.95). Même si cela fait référence à une politique gouvernementale, le symbole de la mosaïque multiculturelle décrit bien la place de Rami et de sa famille dans la société québécoise, un peu à l'écart et pas tout à fait intégrés.

d'identification des personnages proposé par Christian Poirier (Poirier, 2004a). Ce nouveau rapport permet de proposer un regard neuf sur la représentation ethnoculturelle sans toutefois appliquer une « hiérarchisation » sur celle-ci; c'est-à-dire qu'en présentant des personnages métissés et des réalités autres, les récits proposent simplement d'élargir l'horizon de représentation sans nécessairement appliquer un regard stéréotypé sur ces représentations. Si Mathieu Bock-Côté dans son ouvrage de 2007, *La dénationalisation tranquille : Mémoire, identité et multiculturalisme dans le Québec postréférendaire*, parle d'un sentiment d'infériorité projeté par les Québécois, Gérard Bouchard explore cette avenue où le dualisme présent au Québec est dû au rapport de domination des cultures de minorité et de majorité : « L'expérience montre que les cultures majoritaires, inconsciemment ou non, tendent naturellement à légiférer en fonction de leurs traditions, de leurs usages et de leurs intérêts, cela aux dépens principalement des minorités » (Bouchard, 2013, p.61). C'est dans ce rapport à l'autre que nous observons les rôles des personnages et nous pouvons constater que les œuvres de notre corpus viennent en quelque sorte infirmer cette idée de hiérarchisation dans les représentations de la diversité ethnoculturelle. Il n'est pas question de proposer des représentations ethnoculturelles entièrement basées sur des archétypes, ou sur des stéréotypes, mais plutôt de proposer un regard hétérogène et inclusif de la société québécoise. Certes, c'est d'un point de vue québécois que la question de l'Autre s'articule, toutefois les représentations ethnoculturelles trouvent leur place dans le portrait social.

Incendies propose ainsi des personnages originaires du Proche-Orient, mais qui découvrent cette culture, au même rythme que le spectateur. Dans le cas de *Monsieur Lazhar*, il est autant question de découvrir la culture algérienne de Bashir, que la culture québécoise à travers le regard naïf de l'immigrant; la richesse des échanges culturels passe par cette dynamique d'aller-retour culturels. *Roméo Onze* propose, quant à lui, un personnage qui vit ce « paradoxe » identitaire parce qu'il tente

d'intégrer les valeurs traditionnelles de sa famille et de s'adapter à la société québécoise, à la culture populaire qui l'interpelle davantage.

Bouchard expose le défi de la diversité ethnoculturelle au sein de la société québécoise :

[...] [C]omment arbitrer les rapports entre cultures d'une façon qui assure un avenir à la culture de la société hôte, dans le sens de son histoire, de ses valeurs et de ses aspirations profondes, et qui, en même temps, accommode la diversité en respectant les droits de chacun, tout particulièrement les droits des immigrants et des membres des minorités, lesquels, sous ce rapport, sont ordinairement les citoyens les plus vulnérables. (Bouchard, 2013, p.9)

Les films de notre corpus dialoguent sur des bases culturelles, afin justement de proposer un regard nouveau. L'on retrouve ce rapport entre minorité et majorité dans d'autres œuvres. Par exemple, le film d'Érik Canuel, *Bon cop, Bad cop*, sorti en 2006, est un récit qui exprime clairement et avec beaucoup d'humour cette confrontation assumée et non résolue entre Canadiens français et Canadiens anglais. D'autres films, comme *Le Nèg'* de Robert Morin (2002), ou encore *The High Cost of Living* de Deborah Chow (2011), jouent sur ces oppositions afin de présenter les différences culturelles et les préjugés qui dictent les rapports parfois conflictuels entre groupes ethnoculturels. La sociologue Sherry Simon explique aussi que :

Au Canada, la politique officielle du multiculturalisme définit la diversité comme élément constitutif de l'identité nationale. Cette politique entre en concurrence, cependant, avec la reconnaissance, tout aussi officielle du bilinguisme et du biculturalisme. Les deux politiques soutiennent des conceptions contradictoires de l'identité nationale. (Simon, 1999, p.56)

Cette identité nationale est donc teintée d'une contradiction et d'un paradoxe qui nécessairement se reflètent dans les personnages. Ainsi, les films sélectionnés dans notre corpus ont comme particularité cette volonté de proposer des représentations qui ne placent pas en opposition les diversités culturelles; il y a certes des confrontations au sein des récits narratifs, toutefois l'objectif n'est pas une

opposition, mais plutôt le dialogue et le rapprochement possible entre ces cultures. De plus, les personnages avec un bagage culturel sont au cœur des intrigues et ne sont pas simplement des représentations fades visant à « coloré » le scénario.

3.2 L'Autre au sein de la société québécoise

Lorsque confrontés aux regards des autres, les personnages de Bashir, Rami, Jeanne et Simon doivent apprendre à s'accepter eux-mêmes afin d'être en mesure de se représenter sincèrement. Bashir Lazhar représente « l'Autre » parce qu'il ne connaît pas le Québec et ses subtilités, il est un immigrant « non intégré ». C'est parce que le personnage est complexe et surtout parce qu'il y a un aller-retour entre sa volonté de s'intégrer et se dissocier des autres que Bashir est aussi attachant et authentique. Il cherche à trouver des points en commun avec les autres sans toutefois se « trahir ». Il lui est important de rester fidèle à lui-même et c'est la raison principale de sa méfiance au début du récit à entrer en contact avec les autres. Il ne sait pas comment jumeler ces deux cultures, ce n'est pas parce qu'elles entrent en conflit, mais parce que culturellement, Bashir doit trouver le juste milieu.

Rami, qui connaît quant à lui très bien le Québec, opte plutôt pour la division de ses identités; d'un côté, il vit la culture libanaise traditionnelle imposée par ses parents, il va à l'église et effectue les études que son père veut. En milieu familial, Rami vit selon les valeurs et la volonté de ses parents sans chercher réellement à renverser la situation, car il agit dans l'intérêt de sa famille, ce que son père lui impose. De l'autre côté, à travers une identité virtuelle et ses moments de solitude, il projette l'identité, ou l'avatar, qu'il voudrait avoir; la représentation qu'il propose de lui-même n'est pas honnête, mais elle témoigne tout de même de l'idée qu'il se fait de la « normalité ». Il se sent ainsi intégré au reste de la société. Cette projection témoigne en quelque sorte des représentations collectives et à la pression sociale vécues par le personnage. La famille de Rami, et plus spécifiquement ses parents, peut être associée au concept de multiculturalisme : ils vivent pleinement leur culture, mais sans entrer réellement en

interaction avec la société d'accueil ou avec d'autres groupes culturels. Les parents de Rami sont tournés vers la communauté libanaise; le père veut marier ses filles à des hommes en faisant partie et semble fort préoccupé par le fait qu'il doit encore marier sa fille la plus jeune. *Roméo Onze* propose l'évolution identitaire de Rami, mais pas de sa famille, car à la fin du récit, le fils aura réussi à s'exprimer et à faire comprendre à son père qu'il a besoin d'une certaine liberté. Toutefois, le père ne change pas ses habitudes. Rami s'affirme culturellement dans son identité personnelle, mais il n'y a pas d'intégration ou d'assimilation, tel que vécue dans *Monsieur Lazhar*.

Prenons par exemple *1981* de Ricardo Trogi³³, il est aussi question d'un film mettant en scène une famille de la deuxième génération d'immigration, mais dont le père, Benito, s'intègre davantage dans la société d'accueil. Bien que Benito garde des souvenirs très romantiques de son pays d'origine, il est très heureux et même satisfait de sa vie québécoise. Il y a un aboutissement dans cette adaptation à la société d'accueil que l'on ne retrouve pas dans *Roméo Onze*, car le père de Rami demeure ancré dans ses habitudes et ses convictions, sans chercher à intégrer des éléments de la culture d'accueil, d'où le parallèle avec le multiculturalisme canadien. Toutefois, dans sa volonté d'émancipation, Rami cherche clairement à se distancier de cette culture d'origine qui l'opprime.

Dans le cas d'*Incendies*, la problématique est un peu plus complexe. Les personnages de Jeanne et Simon sont totalement ignorants de leur culture d'origine, car leur mère a cherché à leur cacher son passé. Pour reprendre les termes de Macé, on pourrait parler de *Color Blind*, soit des personnages qui ne représentent aucunement un caractère ethnique (Macé, 2007) et qui, face à l'autre culture, sont eux-mêmes

³³*1981*, sorti en 2009, raconte l'histoire de Ricardo un jeune garçon dont le père est italien et la mère québécoise. Alors qu'il vient de changer d'école, Ricardo tente de faire sa place et se faire de nouveaux amis. Le père de Ricardo a immigré au Québec il y a plusieurs années et oscille entre les cultures québécoise et italienne. Il est assez nostalgique de son époque et de son pays d'origine.

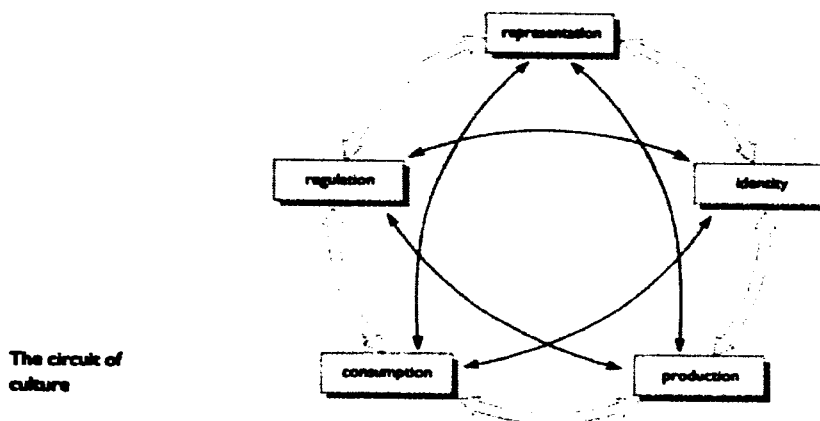
curieux. *Incendies* propose davantage des personnages qui vont tranquillement apprendre à accepter une nouvelle identité et l'assimiler à celle qui existe déjà. *Incendies* aborde la question des immigrants qui fuient un pays; le film explore l'aspect de l'immigration qui n'est pas toujours glorieux, mais qui peut être à l'origine de la prise de décision. Bashir Lazhar l'affirme clairement pendant son parcours judiciaire, ainsi qu'en en parlant avec Claire, la décision de quitter un pays, n'est pas aussi simple que de partir en voyage; l'immigration est synonyme d'exil pour Bashir.

Si *Monsieur Lazhar*, *Incendies* et *Roméo Onze* s'associent aussi facilement avec des concepts politiques d'interculturalisme et de multiculturalisme, c'est qu'au-delà des récits narratifs, il y a une importance significative allouée à la question politique du pays d'origine. Pour l'ensemble des protagonistes, le changement de pays implique une amélioration de la qualité de vie et la recherche d'une sécurité. Bashir quitte l'Algérie en réponse à des menaces de mort; la famille de Rami abandonne le Liban afin d'aider la condition particulière de Rami et afin d'avoir une vie meilleure; Nawal n'a tout simplement pas le choix de quitter son pays étant donné le conflit politique et son implication dans les actions de contestation. Pour tous les protagonistes, le Québec représente donc un lieu sécuritaire et un environnement ouvert où ils pourront continuer, ou reprendre, une vie « normale ». Bashir Lazhar est d'abord surpris par la liberté accordée aux enfants, ne serait-ce que dans la possibilité qu'ils ont de s'exprimer. Dans *Roméo Onze*, Sabine ne peut pas s'habiller et faire ce qu'elle veut lorsqu'elle est en famille. C'est lorsqu'elle sort de la maison qu'elle en profite pour se tenir avec des garçons et vivre sa vie d'adolescente « normale » à la danse à son école, par exemple. Lorsque Jeanne part en voyage, elle est confrontée à des discriminations et à une mentalité beaucoup plus fermée, alors qu'elle n'est pas habituée à cela. Le Québec devient alors une société non pas parfaite, mais beaucoup plus ouverte et accueillante que leurs différents pays d'origine. Voyons comment les représentations médiatiques s'appliquent concrètement à notre corpus.

3.3 Stuart Hall et les *Cultural Studies*

Stuart Hall, sociologue reconnu comme un des pères fondateurs des *Cultural Studies*, se propose de définir le contexte actuel dans lequel se construisent les différentes représentations et la complexité du rôle des médias. Hall conçoit tout d'abord que nous vivons à une époque saturée par les images, fixes et en mouvement, et qu'il en découle une accentuation du concept de représentation visuelle. Le concept de représentation est fortement polysémique et Hall lui reconnaît un double sens qui implique la notion de « présent » et la possibilité qu'une représentation a « de dépeindre », c'est-à-dire d'évoquer quelque chose. Ainsi, Hall accorde au concept de représentation une nouvelle place importante et surtout significative à l'intérieur de la notion de culture. C'est par la représentation que l'on peut associer les notions de langage et de signification dans la culture : « Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It *does* involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things » (Hall, 1997a, p.15). Voyons ici le schéma qui illustre le processus par lequel une culture se construit :

Le circuit de la culture (Hall, 1997a, p.1)



Ce que le schéma suggère, c'est qu'à l'intérieur du circuit de la culture, le concept de représentation prend toute son importance puisqu'il met en lien les différentes composantes et oblige une relation, un échange dynamique. De plus, c'est à travers la culture que le langage forme les représentations, soit par un processus communicationnel qui donne sens au langage. Dans les œuvres de notre corpus, cette notion de culture se manifeste par différents éléments de la vie courante des personnages. Dans leur environnement familial, professionnel, mais aussi dans la manière d'entrer en interactions avec les autres. Les films reconstituent ainsi des environnements d'échanges sociaux variés qui expliquent en grande partie pourquoi les personnages agissent ainsi. Rami est peut-être l'exemple le plus flagrant de cette volonté du personnage à entrer en relations avec les autres en assimilant les différentes références culturelles et sociales. Les personnages des autres films vivent chacun à leur manière cette volonté d'assimiler le rôle et l'image qu'ils croient devoir adopter. Selon Hall, la signification accordée à une représentation ne peut pas trouver son sens indépendamment du média. Autrement dit, la représentation mentale qu'une personne se fait d'un concept n'est pas entièrement indépendante du médium qui l'a véhiculée, les deux s'auto-influencent. L'intérêt d'une telle approche est de permettre de comprendre comment les représentations se construisent en relation avec les médias. La culture étant le point de départ, le langage permet de comprendre le processus de signification qui s'en dégage et dans quelle optique les médias, faisant partie de la culture, contribuent au modelage des représentations elles-mêmes. On peut ainsi comprendre l'importance du changement d'attitude de Bashir par rapport à son intégration et à sa relation avec les enfants. Lorsqu'il décide de changer ses lectures pour prendre des lectures connues par les enfants, cela est très significatif du point de vue culturel. C'est un passage marquant de son adaptation au milieu et à la société en général. Hall souligne que le contexte dans lequel l'échange se fait devient alors un élément clé et la culture ne se constitue pas uniquement à travers des valeurs ou un bagage inné de l'individu, mais plutôt, de ce qui se construit à travers

l'interaction qu'il a avec son environnement et conséquemment avec le paysage médiatique :

And if you think that the meaning that it is giving is very different from or a kind of distortion of what it *really* means, then your work on representation would be in measuring that gap between what one might think of as the true meaning of an event (or an object) and how it is presented in the media. And there's a lot of very good work in media studies, which is exactly like this. (Hall, 1997b, p.6)

Hall explique que si l'on constate un écart entre cette représentation réelle et la manière dont le média la représente, il faut justement en dégager la signification et le sens qui sont alors ajoutés. C'est par la signification que les gens vont attribuer une connotation à une représentation, ce qui va contribuer à celle produite par les médias; il d'agit d'une interaction continue. On peut aussi ajouter que la représentation en elle-même n'est pas complètement indépendante ou séparée de la réalité au sens où la représentation constitue et construit cette réalité :

[...] [T]he process of representation has *entered into* the event itself. In a way, it doesn't exist meaningfully *until* it has been represented, and to put that in a more high-falutin way is to say that representation doesn't occur *after* the event; representation is *constitutive* of the event. It enters into the constitution of the object that we are talking about. It is part of the object itself; it is constitutive of it. It is one of its conditions of existence, and therefore representation is not *outside* the event, not *after* the event, but *within* the event itself; it is constitutive of it. (Hall, 1997b, p.7-8)

Les films sont ainsi des lieux de représentations ethnoculturelles aussi riches et pertinentes à observer que des objets sociaux réels. Les différents personnages sont à la fois l'image et l'incarnation de ce que devrait être la représentation ethnoculturelle; Jeanne, Simon, Rami et Bashir incarnent l'image médiatique de l'Autre. Ce point de vue du sociologue Stuart Hall s'associe parfaitement avec la sociologie des médias telle que proposée par Éric Macé, soit de concevoir les différentes représentations sociales et leurs applications réelles.

3.4 La sociologie d'Éric Macé

Éric Macé s'est intéressé à l'étude des séries françaises, notamment dans son article de 2007: *Des « minorités visibles » aux néostéréotypes : Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales*. Afin d'analyser les œuvres de notre corpus, nous nous sommes fortement inspirés des études et de la méthodologie du sociologue. Macé priorise notamment l'utilisation de certains termes et propose d'en délaisser d'autres : « [...] l'expression "minorité visible" conduit à rendre encore plus visible le fait que ces minorités sont déviantes par rapport à la norme blanche, tout en laissant invisibles les processus de discrimination eux-mêmes. » (Macé, 2007, p.4). Macé délaisse donc « minorité visible » pour utiliser plutôt les termes de communautés « ethniques » ou « culturelles », comme l'ont aussi fait Serge Proulx et Danielle Bélanger dans leurs études québécoises.

Dans notre analyse de corpus, nous avons gardé en tête les concepts clés du sociologue; une des observations importantes veut qu'on ne peut pas mesurer « la différence », lorsqu'on parle d'ethnicité. C'est donc à partir des actions discriminantes qu'il est possible d'observer et de qualifier l'information qui est véhiculée dans les objets d'analyses. Ainsi, Éric Macé suggère de définir et d'observer les variations des stéréotypes qu'il organise sous différentes catégories. Premièrement, il y a les stéréotypes positifs ou négatifs qui renvoient à la nature hiérarchique des rapports entre blancs et non-blancs (Macé, 2007, p.6). L'on attribue ainsi une qualité positive ou négative automatiquement par association à l'origine du personnage. Deuxièmement, les non-stéréotypes impliquent une simple présence « d'ethnicité », telle qu'un figurant. Bien que cela donne l'impression d'un portrait plus diversifié, en réalité, il est davantage question d'une non-présence, puisque les non-stéréotypes n'entrent pas en réelle relation avec les protagonistes (Macé, 2007, p.6). D'ailleurs, Macé suggère que c'est un

[...] [E]ffet sans doute des injonctions à la diversité et de la légitimation de cette préoccupation, il existe aujourd'hui de plus en plus de non-stéréotypes en raison d'une plus grande sensibilité des professionnels de la télévision à la diversité des castings (Humblot, 2006). (Macé, 2007, p.6)

On peut se poser la question de savoir si cela découle d'un effet pervers et non calculé d'une disponibilité plus grande d'acteurs représentant la diversité ethnoculturelle. Toutefois, ces non-stéréotypes, même s'ils sont plus fréquents, impliquent toujours des stéréotypes et n'aident donc pas à créer une représentation plus riche et variée des personnages. Les non-stéréotypes n'apportent absolument rien du point de vue du bagage culturel d'un personnage. Ensuite, les contre-stéréotypes sont devenus les néo-stéréotypes, c'est-à-dire qu'ils se définissent en un comportement d'intégration ou d'assimilation complet qui résulte par la négation d'un caractère culturellement différent (Macé, 2007, p.6). Macé donne des exemples de la télévision française, mais il est facile d'en trouver dans notre propre paysage télévisuel, mentionnons *30 vies* ou *Unité 9* qui intègrent par exemple de plus en plus de personnages de diverses origines ethnoculturelles. Il y a certes un enrichissement dans les caractères culturels des personnages, toutefois, lorsque celui-ci n'intègre pas à proprement parler un bagage culturel, peut-on parler de représentation ethnoculturelle? Du côté du cinéma québécois, on peut penser à des films tel que *Starbuck* (2011) de Ken Scott, ou encore *Le Banquet* (2007) de Sébastien Rose, qui intègrent des personnages qui ont l'apparence d'avoir une origine culturelle autre, mais qui ne les manifestent pas dans le récit narratif, Macé n'y voit alors pas une intégration réussie. Finalement, les anti-stéréotypes déstabilisent les attentes des spectateurs et accentuent le caractère « d'ethnicité ». C'est un processus habituellement utilisé en humour qui joue sur l'autodérision et justement la volonté de questionner les rôles stéréotypés.

Macé suggère que la valeur « d'égalité », bien qu'elle soit positive, ne doit pas constituer un argument en soi dans l'observation ethnoculturelle, une valeur hégémonique que l'on tente de défendre à tout prix. Selon Macé, c'est une des raisons

qui explique les difficultés de représenter tout le monde équitablement, de leur accorder une place significative. À travers ses analyses des médiacultures, Éric Macé cherche à comprendre les impacts sociaux de la culture, au-delà de la pensée critique :

[...] [I]l s'agit moins de montrer en quoi les médias de masse pervertissent la sphère publique que de montrer en quoi les dynamiques de production culturelles propres à la sphère publique trouvent à s'exprimer et à se traduire jusque dans les médiacultures. (Macé, 2005, 43-44)

Macé propose les stéréotypes ethnoraciaux comme étant « l'expression, par excellence, des opérations de racialisation et d'ethnisation des individus » (Macé, 2007, p.6). La question est donc de comprendre comment les personnages présents dans notre corpus sont représentés. Voyons donc, dans quelle mesure nous pouvons appliquer ce découpage théorique aux films de notre corpus. Ce ne sont évidemment pas toutes les classifications de Macé qui se retrouvent dans chaque récit et les personnages ne peuvent pas être entièrement compartimenté à partir d'une définition spécifique; toutefois, il est intéressant d'adopter ce point de vue afin d'identifier les récurrences dans ces représentations médiatiques telles que proposées par Macé.

3.4.1 Les stéréotypes positifs et négatifs

Dans l'ensemble des récits, on retrouve des stéréotypes positifs et négatifs. Dans *Monsieur Lazhar*, Claire et Alice portent énormément d'intérêt à Bashir, illustrant très clairement un stéréotype positif : « Certains stéréotypes sont positifs, ils renvoient à une nature subalterne, mais gratifiante du rapport des non-blancs aux Blancs... » (Macé, 2007, p.6). Elles sont curieuses et s'intéressent à lui, elles y voient un exotisme attirant. Bashir devient alors un objet de désir et de découverte. Au contraire, les parents de Marie-Frédérique appliquent un regard stéréotypé négatif sur Bashir, c'est-à-dire qu'ils opposent leur crainte de l'étranger et leur réticence face à sa différence uniquement parce qu'il ne vient pas du Québec; Bashir est

nécessairement moins « bon », moins adéquat pour enseigner à leur fille parce qu'il n'est pas du Québec.

Dans le même sens, les jumeaux sont constamment confrontés à des regards négatifs de la part de différents personnages. Jeanne vit la plus grande confrontation lorsqu'elle retourne au village de sa mère ; puisque celle-ci a eu un enfant avec un musulman, elle est une honte pour l'ensemble du village. Parce qu'ils sont étrangers au pays, les jumeaux vivent eux-mêmes les regards craintifs et méfiants des habitants. On les voit comme des étrangers même s'ils sont dans leur pays d'origine parce qu'ils n'ont pas l'apparence des habitants locaux.

Dans *Roméo onze*, le père de Rami pose un regard positif sur son beau-fils, c'est-à-dire qu'il est fier de son travail et de ses études, mais surtout fier parce qu'il fait partie de la communauté libanaise. Ziad a énormément d'attentes envers son fils et beaucoup moins d'attentes envers ses filles; en effet, il ne voit pas l'avenir de la même manière pour ses filles. Ziad se préoccupe surtout de les marier à quelqu'un ayant un statut assez élevé en société et dans la communauté libanaise. Le père ne voit tout simplement pas ses filles et son fils du même œil; d'ailleurs, lors du repas de famille, lorsque sa fille plus âgée donne son opinion sur l'économie, le père ne lui accorde tout simplement pas d'attention car, à ses yeux, seul son beau-fils s'y connaît réellement en économie.

3.4.2 Les non-stéréotypes

De par leurs positions de protagonistes, l'ensemble de nos personnages principaux ne représentent pas des non-stéréotypes. Bashir Lazhar n'en est pas un puisqu'il est présent et actif tout au long du film. Il incarne à la fois ses origines algériennes, tout en essayant de prendre part à sa société d'accueil. Il en est de même avec Rami qui

oscille entre son identité québécoise et son identité libanaise dans une volonté absolue de trouver sa place.

Toutefois dans la classe de Bashir Lazhar, on retrouve des non-stéréotypes, soit des enfants qui tiennent un rôle de figurant et qui n'ont aucune implication réelle dans le récit. Ils font partie du paysage narratif, sans être réellement actifs dans celui-ci. Il y a notamment une petite fille d'origine asiatique et un petit garçon noir, bien qu'ils illustrent une certaine diversité ethnoculturelle, ils ne sont pas actifs dans le récit et donc leur présence ne témoigne pas d'une représentativité intéressante pour les communautés ethnoculturelles au sens proposé par Éric Macé (Macé, 2007).

3.4.3 Les contre-stéréotypes

Selon la catégorisation des stéréotypes de Macé, Jeanne et Simon sont quant à eux des contre-stéréotypes, c'est-à-dire qu'ils incarnent « un déni d'ethnicité » (Macé, 2007, p.6). Les jumeaux sont totalement *assimilés*, au sens où ils ne véhiculent pas une représentation culturellement différente du Québec, ils ne sont pas porteurs d'une culture précise, car ils ne connaissent pas leur propre histoire³⁴. Bien qu'ils soient originaires du Liban, il n'y a eu aucune transmission culturelle de la part de Nawal. Celle-ci a volontairement omis de leur raconter son histoire et de partager avec eux sa culture. On peut y deviner une certaine honte de sa propre histoire et surtout une peur que ses enfants ne comprennent pas le contexte dans lequel elle a vécu. Ainsi, Jeanne et Simon ne sont pas des emblèmes d'une communauté culturelle, ils n'intègrent au contraire ni les coutumes, ni la langue ni même les valeurs fondamentales du Liban. De plus, les jumeaux ne ressemblent pas à l'image que l'on peut se faire de l'Autre ; lorsqu'ils se rendent au Liban, on les perçoit comme des étrangers, nous sommes ainsi au-delà du « *color blind* » tel que décrit par Macé (Macé, 2007). Nous savons

³⁴Sans la mort de leur mère et la quête de leur père et de leur frère, ils ne se seraient peut-être jamais posés la question de leurs origines.

que les jumeaux sont d'une autre origine uniquement parce qu'on le dit et non parce qu'on le voit sur leur visage. C'est d'ailleurs un des éléments qui nous semble important à souligner du point de vue de la production. Le choix des comédiens s'est arrêté à des individus d'origine québécoise pour jouer les jumeaux d'origine maghrébine : Maxim Gaudette et Mélissa Désormeaux-Poulin pour jouer Simon et Jeanne Marwan. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer ce choix³⁵, mais il n'en demeure pas moins que pour le spectateur averti, la quête identitaire des jumeaux peut paraître plus difficile à accepter étant donné l'apparence physique des protagonistes. Au delà de ce questionnement, le spectateur peut oublier rapidement ce détail, puisque la quête identitaire des personnages est telle qu'ils sont totalement différents des autres personnages du récit. Bref dans cette œuvre, il est davantage question de la représentation générale d'une culture, à travers le regard d'une personne extérieure au conflit. C'est du point de vue de Jeanne que l'on découvre la culture et l'histoire de ses origines. Il n'est pas question du cas particulier du Liban comme nous pourrions le penser ; *Incendies* est davantage un regard, une illustration de la situation au Moyen-Orient, et ce, du point de vue de quelqu'un qui ne connaît pas l'histoire du pays et qui ignore les coutumes et habitudes spécifiques à la culture.

Dans le cas de Victor Garrido-Larivière dans *Monsieur Lazhar*, ce n'est pas à proprement parler un contre-stéréotype, au sens où « ...il élargit le répertoire des régimes de monstration légitime des minorités non blanches » (Macé, 2007, p.6). Victor est métissé, d'un père chilien et d'une mère québécoise. On connaît ses origines parce qu'il l'explique à Bashir, mais autrement le garçon n'incarne pas à proprement parler un personnage avec un bagage culturel différent. En entrevue³⁶, Philippe Falardeau avoue lui-même qu'étant Chilien, le personnage de Victor n'a pas

³⁵La question est peut-être de savoir si le milieu artistique détient un bassin assez large de possibilités en termes de casting ethnoculturel, mais aussi de savoir si le choix des comédiens n'est pas justement rattaché au vedettariat québécois. C'est un cercle vicieux; si l'on ne prend pas des comédiens d'origines diverses, le public ne peut s'y habituer et le choix s'arrête alors sur des comédiens déjà connus et aimé du public.

³⁶ St-Pierre, Annie. 2011. *Monsieur Lazhar : Making of «De la scène à l'écran»*.

à être différent physiquement. Ce n'est pas exactement un « déni d'ethnicité » tel que proposé par Macé, mais il n'en demeure pas moins que sur un plan culturel, le personnage de Victor n'apporte rien de plus par ses origines différentes. Il en est de même pour les autres enfants de la classe qui ont des origines diverses; ils colorent le paysage sans prendre réellement part à l'histoire.

Enfin, l'ensemble des membres de la famille de Rami n'incarnent pas non plus des contre-stéréotypes, car ils intègrent bel et bien des habitudes et un mode de vie qui met de l'avant un certain caractère ethnoculturel. L'emphase n'est ainsi pas mise sur cette différence entre Libanais et Québécois. Il n'y a donc ni déni d'ethnicité, ni « assimilation » complète (Macé, 2007, p.6). Lorsque Rami tente d'entrer en relation avec d'autres, il le fait en tentant de « s'intégrer » à la culture populaire, ce qu'il considère comme étant « normal », non pas en reniant entièrement son identité.

3.4.4 Les anti-stéréotypes

Lorsqu'il est question d'anti-stéréotype, Macé souligne que c'est particulièrement à travers l'humour et la dérision que cette représentation se fait. Dans le cas des trois films de notre corpus, l'humour tient un rôle très important dans la confrontation des cultures. Bashir a souvent des difficultés à comprendre certaines subtilités de la culture québécoise et Macé identifie cela comme un anti-stéréotype, soit « l'appropriation résistante du stéréotype » et de la culture; énoncer le stéréotype pour s'en moquer et le renverse (Macé, 2007, p.6-7). On peut penser à la comparaison très simpliste des carrés de *Rice Krispies* et des Baklavas, ou encore l'accent très présent de Bashir lorsqu'il parle en anglais. L'exemple le plus parlant est certainement lorsque Bashir demande l'asile politique, lors de son entrée au pays, il fait la demande à la « République démocratique du Québec », car pour Bashir la « Confédération Canadienne, ce n'est pas clair » (0 : 35.04).

Incendies ne présente pas autant de moments cocasses, bien que certaines situations permettent de libérer les tensions et ce, à travers justement de petites confrontations amusantes; pensons à l'absurdité de la situation lorsque Simon passe par le détecteur de métal, accompagné par deux hommes. Le détecteur de métal sonne, personne ne réagit, pas même le gardien de sécurité. Ou encore, lorsque le guide touristique propose à Jeanne de la prendre en photo dans la cellule où a été retenue sa mère. Ce sont des moments marquants, libérateurs de tension où le caractère culturel est souligné par l'humour.

Pour Rami, l'anti-stéréotype est davantage accentué par son handicap; il fait lui-même des blagues sur sa condition physique, en se pratiquant à répondre aux question de Milaury, il plaisante en disant « Pourquoi je marche comme ça ? C'est une longue histoire... dans le fond, quand j'étais petit, ma mère m'a échappé du balcon...c'est une *joke* » (0 : 48.03). Il se pratique à rire de lui-même, à dédramatiser la situation, parce qu'il sait que ce n'est pas la norme.

Avec le regard de Macé et de la sociologie des médias, la représentation ethnoculturelle prend davantage de sens avec les personnages de notre corpus. Sans être des archétypes, ils apportent chacun à leur manière une couleur différente aux nombreuses représentations. Les films deviennent des espaces réels où la représentation prend tout son sens ; il n'est pas question d'une fiction ou d'un avatar de la réalité ; ce que les films démontrent, ce sont les nombreuses manières de dépeindre la réalité, certaines des multiples facettes de la représentation ethnoculturelle du paysage médiatique.

3.5 Formes et figures de l'altérité

Les films retenus dans le cadre de notre analyse présentent différents types de personnages qui incarnent différentes figures de l'altérité, c'est pourquoi nous

proposons ici d'observer les personnages selon le cadrage théorique de la sociologue Denise Jodelet. La prémisse de son raisonnement implique que pour parler de l'autre, il faut nécessairement commencer par parler de soi et c'est précisément ce que font les films composant notre corpus. Ils proposent des personnages principaux qui ont une réalité différente de la culture québécoise traditionnelle, mais les différentes oeuvres abordent cette différence d'un point de vue personnel :

L'autre, qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe défini par l'appartenance à une catégorie socialement ou culturellement pertinente, est posé comme une entité abstraite, faisant l'objet d'un traitement sociocognitif, discursif ou comportemental sur lequel se centre l'attention, sans que l'on s'attache à la diversité de critères qui le font autre. Il en résulte une pluralité de présentations du rapport à l'autre qui ne s'intègrent pas dans une vue synthétique. (Jodelet, 2005, p.25)

Ainsi, les personnages de *Monsieur Lazhar*, *Incendies* et *Roméo Onze* proposent bel et bien une représentation de communautés ethnoculturelles différentes, mais à travers notre propre regard de « Québécois ». Si les protagonistes se sentent à l'écart de la société, c'est parce que la mise en altérité est justement faite du point de vue de cette société :

Cette perspective permettrait d'éclairer les processus d'une forme radicale de "mise en altérité", c'est-à-dire de la construction, voire de l'invention, symboliquement et matérielle, par laquelle s'opère un basculement de la différence dans l'extériorité. (Jodelet, 2005, p.27)

La construction identitaire proposée par Christian Poirier, soit l'identification et l'identification, peut être mise en parallèle avec la théorie de l'altérité de Jodelet. Ainsi, la sociologue distingue deux types d'altérité, l'une du « dehors », l'autre du « dedans » que nous avons déjà mentionnés dans l'analyse de *Roméo Onze*. « L'altérité du dehors » est associée à la notion d'éloignement (un ailleurs loin et étranger) et suppose un caractère qui est spécifiquement associé à une culture autre. « L'altérité du dedans » suppose un caractère étranger qui différencie physiquement les personnes et qui « se distinguent à l'intérieur d'un même ensemble social ou culturel et peuvent y être considérés comme source de malaise ou de menace »

(Jodelet, 2005, p.26). Jodelet propose que la notion de l'Autre est en réalité un rapport des différences dans la perception de la personne (et dans ce cas-ci du personnage), ainsi comme le mentionne Macé, on ne peut pas mesurer concrètement cette idée de différence ou d'altérité, car elle n'existe que par comparaison ou par opposition avec cet Autre. Les protagonistes de notre corpus proposent des personnages qui parlent au « Je » et qui exposent aux yeux de tous les autres personnages et spectateurs, une vision jusqu'alors méconnue. Que ces représentations soient fidèles ou non à la « réalité » n'est pas important, puisque leurs uniques présences donne sens et raison à la représentation.

Dans son ouvrage, *Classer, dominer, Qui sont les «autres» ?*, Christine Delphy propose d'identifier les oppressions et la marginalisation faites aux différents groupes sociaux, soit les similitudes dans l'oppression des femmes, des homosexuels et des non-blancs :

Ce qui est commun à ces trois oppressions, c'est que chacune divise l'ensemble de la société, l'ensemble de la population, en deux catégories, en deux camps. Mais chacune crée sa propre ligne de partage et divise la même population de départ... Les principes de division étant différents, les groupes dominés et dominants constitués par un autre. Mais parce qu'il s'agit toujours de la même population de départ, et que chaque division est exhaustive, chaque groupe dominant et chaque groupe dominé par un principe est à nouveau disséqué par le deuxième, puis par le troisième principe de division. (Delphy, 2008, p.8-9)

Ainsi, l'auteure refuse que l'on s'appuie sur la notion de l'autre pour expliquer le sexisme, le racisme ou encore l'homophobie, puisque ces oppositions supposent qu'il y a déjà une hiérarchie d'établie. En jumelant ces différentes théories, il nous apparaît évident que les représentations ethnoculturelles, présentes dans notre corpus, sont alternatives dans leur volonté d'attribuer le « Je » du personnage à celui qu'on serait porté à nommer Autre.

Bashir Lazhar est le « Je » de *Monsieur Lazhar*, c'est de son point de vue que l'on raconte l'histoire, c'est à partir de son expérience que l'on suit l'évolution des enfants. *Roméo onze* relate la quête identitaire de Rami et non celle d'un jeune adolescent québécois. C'est à travers son insécurité et sa volonté de s'émanciper que l'on vit sa première rencontre amoureuse. Les jumeaux d'*Incendies*, quant à eux, apprennent peu à peu à modifier ce regard vers l'Autre pour accepter leur histoire et s'inclure dans ce nouveau « nous ». Le spectateur choisit ainsi le regard qu'il appose sur les différents protagonistes et ce, s'il accepte de s'identifier au personnage ou non. Le spectateur peut alors valider ou non cette hiérarchisation et contribuer à cette dynamique d'identification et d'identification (Poirier, 2004a).

3.6 Le paradoxe de la représentation ethnoculturelle au Québec

Au terme de notre analyse, une question demeure : comment encourager la diversité culturelle dans les productions cinématographiques sans brimer l'identité québécoise? Il faut préciser que les contextes canadien et québécois n'impliquent pas les mêmes enjeux qu'ailleurs dans le monde. En effet, au Canada, la dualité linguistique apporte certaines particularités au marché culturel ; alors que le marché anglophone est plus vaste et important, c'est finalement au marché francophone (du Québec) que les productions canadiennes/québécoises fonctionnent davantage. Comme l'expliquent Christian Agbobli et Catherine Bourassa-Dansereau : « Dans cette relation houleuse et à travers ce double statut minoritaire/majoritaire, la langue française aura une place privilégiée au sein de la province québécoise » (Agbobli et Bourassa-Dansereau, 2009, p.161). Dans l'ouvrage *David contre Goliath : La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO*, Éric Georges consacre un chapitre à « La politique de «contenu canadien» à l'ère de la «diversité culturelle» dans le contexte de la mondialisation ». L'auteur met en lumière la situation québécoise et précise que c'est grâce aux organismes mis en place, notamment par les politiques canadiennes de Téléfilm Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), que notre production

culturelle, télévisuelle et cinématographique, est beaucoup plus importante par rapport à notre marché. Les Québécois regardent, par exemple, beaucoup plus la télévision québécoise, comparativement aux Canadiens anglais qui regardent davantage une programmation états-unienne. Ainsi, dans l'étude de Serge Proulx et de Danielle Bélanger : *La représentation des communautés immigrantes à la télévision francophone du Québec. Une opportunité stratégique*, les auteurs expliquent que la crainte de mettre à l'écran des représentants des communautés culturelles vient de cette particularité des spectateurs québécois (Proulx et Bélanger, 2001).

Les chercheurs mettent l'emphasis sur les changements sociodémographiques au Québec, c'est-à-dire qu'il y a dénatalité chez les Québécois, alors que la population allophone connaît, elle, une croissance importante (Proulx et Bélanger, 2001, p.6). Proulx et Bélanger parlent donc d'une appréhension de la part des télédifuseurs « la crainte d'un «transfert d'écoute» du français vers l'anglais. Ils [les télédifuseurs] constatent, en effet, un intérêt de leur public francophone traditionnel pour la télévision anglophone, particulièrement américaine » (Proulx et Bélanger, 2001, p.6). On précise aussi que le bassin de population culturelle est beaucoup plus dense dans la grande région de Montréal :

Montréal et le reste du Québec vivent deux situations très contrastées – l'une pluriethnique, l'autre très francophones –, que la centaine de communautés culturelles présentes au Québec semblent avoir des goûts et des attentes différents et parfois antagonistes, et dans la crainte que le public québécois ne délaisse une télévision qu'il fréquente parce qu'elle lui ressemble. (Proulx et Bélanger, 2001, p.7)

D'un côté, les diffuseurs craignent que les spectateurs n'abandonnent une programmation si elle ne ressemble pas assez aux Québécois, par ailleurs, les communautés culturelles, elles, ne se sentent justement pas interpellées par les productions parce que la diversité culturelle y est simplement invisible. Ce paradoxe reflète bien le malaise présent dans la production cinématographique et la dynamique

d'aller-retour entre un cinéma qui se veut représentatif de l'identité québécoise et un cinéma qui veut s'ouvrir sur le monde.

C'est donc un paradoxe ; tant qu'il n'y aura pas davantage de représentations ethnoculturelles, le public québécois ne pourra s'habituer et les groupes culturels ne pourront s'identifier. Il faut ainsi encourager un milieu cinématographique varié et ouvert sur le monde afin d'y intégrer peu à peu des représentants de toutes les communautés culturelles, et ce, à toutes les étapes de production, de l'écriture à la réalisation et surtout avec les comédiens qui incarnent les personnages.

CONCLUSION

L'objectif que nous avons au début de notre recherche était de voir la place des représentations ethnoculturelles présentes dans le cinéma québécois contemporain. Selon Gabrielle Tépanier-Jobin, le cinéma québécois d'aujourd'hui a passé un cap au tournant des années 2000 : « Aujourd'hui, les discours médiatiques et populaires nous laissent plutôt croire que le cinéma québécois est enfin parvenu à reconquérir le cœur de son public » (Trépanier-Jobin, 2010, p.1). Le cinéma semble s'ouvrir sur le monde avec des films qui voyagent et qui ont su conquérir le public Québécois et international. Si la question était de savoir si le paysage cinématographique accorde assez de place aux représentations ethnoculturelles, notre réponse est qu'il semble y avoir une ouverture à cette représentation.

En observant la manière de représenter la diversité ethnoculturelle, nous avons cherché à comprendre le questionnement fondamental de l'identité québécoise ; comment la représentation ethnoculturelle s'effectue-t-elle et qu'est-ce que cela traduit des enjeux sociaux ? À l'issue de ce mémoire, bien que la question identitaire demeure complexe, nous pensons qu'en proposant des personnages plus diversifiés culturellement, le cinéma québécois redéfinit tranquillement son rapport à sa propre identité, créant ainsi un espace d'échange où le dialogue culturel peut rayonner. Comme le propose la sociologue Denise Jodelet, c'est en partant de son propre point de vue, que l'on peut par la suite parler de l'Autre. Ce que Poirier présente comme étant la dynamique d'identification et d'identisation sert en réalité de dialogue entre les cultures et entre les personnes responsables de cette culture. Bien que *Monsieur Lazhar* raconte l'histoire d'un immigrant, ou encore *Roméo onze* d'un adolescent qui cherche à s'affirmer dans sa famille libanaise, il n'en demeure pas moins que les

films proposent des personnages qui trouvent leurs places et affirment leur identité. Dans le même sens, les jumeaux d'*Incendies* découvrent leur culture afin d'accepter leur réalité.

Le point de vue des différents auteurs et sociologues nous ont permis de faire le tour de la question quant à l'importance de retrouver ces modèles et ces représentations, et ce, même dans l'univers narratif cinématographique. À la lumière de nos recherches et de notre corpus, nous pouvons affirmer qu'il y a une représentation ethnoculturelle présente dans le cinéma québécois qui inclut aussi ce qu'on peut appeler l'hybridité ethnoculturelle, c'est-à-dire que les représentations culturelles sont celles d'un Québec diversifié. On retrouve ainsi, un regard nouveau sur la question identitaire, en exposant des personnages où les figures de l'altérité tiennent un rôle déterminant dans l'évolution narrative des récits.

Notre sentiment de sous-représentation demeure toutefois, car bien qu'il y ait représentation, celle-ci n'est pas aussi présente qu'elle le pourrait. Si le débat initial mentionné dans notre introduction s'est déroulé en 2010, la polémique sur la charte des valeurs québécoises confirme que l'identité et la question des communautés culturelles est un sujet sensible pour l'ensemble de la société. De plus, nous croyons qu'il y a une problématique au niveau de la production cinématographique elle-même. C'est-à-dire qu'il n'y a pas assez de communautés culturelles présentes et ce, à tous les niveaux de la production cinématographique. En parlant de la soirée des Jutra, soirée honorifique qui récompense le cinéma québécois, le réalisateur Jacob Tierny affirmait que :

C'est blanc! C'est francophone! C'est ça le Québec? Si tu es un jeune Haïtien de Montréal, est-ce que tu vois une place pour toi là-dedans? C'est qui nos vedettes? Luc Picard? Penses-tu que les jeunes Haïtiens de Montréal se reconnaissent dans Luc Picard? Pas du tout. Ça ne fait pas partie de leur monde, de leur univers. Ils ne sont pas représentés. (Bérubé, 2010)

Il est évident que plusieurs œuvres illustrent le contraire, celles composant notre corpus certes, mais d'autres telles que *Diego Star* (Pelletier, Frédérick. 2013), *Rebelle* (Nguyen, Kim. 2012) ou encore *Inch'allah* (Barbeau-Lavalette, Anaïs. 2012). La question n'est pas uniquement de voir la présence des œuvres dans le paysage cinématographique, mais d'analyser le regard qu'elles proposent sur la question. À la télévision québécoise, la situation tend à changer tranquillement, certaines émissions intègrent peu à peu des personnages représentant une certaine diversité culturelle et ce, de façon plus courante. Le danger demeure toutefois de placer un personnage représentant un groupe ethnoculturel, mais sans lui attribuer un bagage culturel réel ; ce que Macé appelle le *Color Blind* et qui n'encourage en rien la diversité elle-même. Ou encore, de camper des personnages dans des rôles totalement stéréotypés.

Le cinéma est l'art de l'imagination et contribue à l'imaginaire collectif (Weinmann, 1990), la question est de voir si cet imaginaire est capable d'intégrer naturellement les représentations présentes dans la société ou s'il tient plutôt à rester fermé sur le passé et à conserver une image homogène, loin de la réalité.

FILMOGRAPHIE : CORPUS ÉTENDU

Arcand, Denys. 2003. *Les invasions barbares*.

Barbeau-Lavalette, Anaïs. 2012. *Inch'allah*.

Barbeau-Lavalette, Anaïs. 2010. *Se souvenir des cendres : Regard sur Incendies*. In Denis Villeneuve, 2010. *Incendies*.

Cantin, Roger. 2009. *Un cargo pour l'Afrique*.

Canuel, Érik. 2006. *Bon cop, Bad cop*.

Chouinard, Denis. 2001. *L'Ange de goudron*.

Chow, Deborah. 2011. *The High Cost of Living*.

Desrosiers, Claude. 2004. *Dans une galaxie près de chez vous*.

Falardeau, Philippe. 2011. *Monsieur Lazhar*.

Grbovic, Ivan. 2011. *Roméo Onze*.

Morin, Robert. 2002. *Le Neg'*.

Nguyen, Kim. 2012. *Rebelle*.

Pelletier, Frédérick. 2013. *Diego Star*.

Rose, Sébastien. 2007. *Le Banquet*.

Scott, Ken. 2011. *Starbuck*.

St-Pierre, Annie. 2011. *Monsieur Lazhar : Making of «De la scène à l'écran»*.

Tierney, Jacob. 2010. *Good neighbours*.

Tierney, Jacob. 2009. *The Trotsky*.

Tierney, Jacob. 2003. *Twist*.

Trogi, Ricardo. 2009. *1981*.

Villeneuve, Denis. 2010. *Incendies*.

BIBLIOGRAPHIE

- Abric, Jean-Claude (sous la dir.). 1994. *Pratiques sociales et représentations*, Paris : Presses Universitaires de France, 252 pages.
- Agbobli, Christian et Bourassa-Dansereau, Catherine. 2009. « Médias et identité : Et si on parlait du "Nous Québécois"? ». In *Quelle communication pour quel changement? Les dessous du changement social*, Christian Agbobli (sous la dir.), Québec : Presses de l'Université du Québec, p.161.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities : Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 224 pages.
- Armony, Victor. 2007. *Le Québec expliqué aux immigrants*. Montréal : VLB ÉDITEUR, 203 pages.
- Baillargeon, Stéphane. 2008. *Minorité : la télévision manque de couleur*. Le Devoir.ca (Montréal), 17 septembre. En ligne : <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/205944/minorites-la-television-manque-de-couleur>. Consulté en septembre 2012.
- Barrette, Pierre. 2004. *Le genre sans la différence : le cinéma à l'heure de la séduction*. In 24 images, no 116-117, p.8-11.
- Beauchemin, Jacques. 2007. *La société des identités : Éthique et politique dans le monde contemporain*, Montréal : Athéna Éditions, 224 pages.
- Bérubé, Nicolas. 2010. *Jacob Tierney: « Les anglos et les immigrants sont ignorés »*. La Presse, juillet. En ligne : <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4548729-jacob-tierney-les-anglos-et-les-immigrants-sont-ignores.php>. Consulté en 2011.
- Bouchard, Gérard. 2013. *L'interculturalisme : Un point de vue québécois*. Montréal : Boréal, 285 pages.

- Bock-Côté, Mathieu. 2007. *La dénationalisation tranquille : Mémoire, identité et multiculturalisme dans le Québec postréférendaire*, Québec : Boréal, 211 pages.
- Brooks, Dwight E. et Hébert, Lisa P., 2006, *Gender, race and media representation*. En ligne : http://www.afghanjc.com/wp-content/uploads/2012/03/GENDER__RACE__AND__MEDIA__REPRESENTATION.pdf. Consulté en février 2012.
- Centre National en Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). « Hybride ». En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/hybride>. Consulté en mars 2013.
- Chevrier, H.-Paul. 2005. *Le langage du cinéma narratif*. Montréal : Les 400 coups, 168 pages.
- Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC). 2008. *Diversité culturelle à la télévision et à la radio*. En ligne : http://www.crtc.gc.ca/fra/info_sht/b308.htm. Consulté en septembre 2012.
- Conseil des arts et lettres du Québec. 2012. *Programme 2012-2013 : Vivacité Montréal*, En ligne : http://www.calq.gouv.qc.ca/regions/06prog_vivacitemtl.htm. Consulté en septembre 2012.
- Constant, Fred. 2000. *Le multiculturalisme*. France : Dominos Flammarion, 117 pages.
- Dansereau-Lavoie, Noémie. 2008. « De la culture aux industries culturelles : réflexion sur le modèle québécois ». In *David contre Goliath : La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO*, sous la dir. Yves Théorêt. Montréal : Éditions Hurtubise HMH ltée, p. 260.
- Delphy, Christine. 2008. *Classer, dominer, Qui sont les «autres» ?*. La fabrique éditions, Paris, 228 pages.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2003. *Éléments de sociologie sémiotique de la télévision*. In Quaderni, N. 50-51, Printemps 2003 : « Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres », pp.89-115.
- Fond des médias du Canada (FMC). 2012. *Programme de diversité linguistique (principes directeurs 2012-2013)*. En ligne : <http://www.cmf->

fmc.ca/fr/programmes-de-financement/volet-convergent/diversite-linguistique/?setLocale=1. Consulté en septembre 2012.

Fond des médias du Canada (FMC). 2012. *Trousse d'information*. En ligne : http://www.cmf-fmc.ca/documents/files/fr/apropos/FMC_trousee_info_jan2012-ext.pdf. Consulté en septembre 2012.

George, Éric. 2008. « La politique de “contenu canadien” à l’ère de la “diversité culturelle” dans le contexte de la mondialisation ». In *David contre Goliath : La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l’UNESCO*, Yves Théorêt (sous la dir.). Montréal : Éditions Hurtubise HMH ltée, p. 238.

Hall, Stuart. 1997a. *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University, SAGE Publication Ltd, Californie, pp. 1-20.

Hall, Stuart. 1997b. *Representation & the media*, Transcript of Media Education Foundation conference. The Open University, MEF, 23 pages.

Hall, Stuart. 2008. *Identité et cultures: Politiques des cultural studies*. Paris: Éditions Amsterdam, 411 pages.

Higson, Andrew. 1989. *The Concept of National Cinema*. *Screen*, vol. 30, no 4 (automne), p.36-47.

Higson, Andrew. 2000. *The Limiting Imagination of National Cinema*. In Mette Hojrt et Scott Mackenzie (ous la dir.) *Cinéma & Nation*, London, Routledge, 2000, p. 63-74.

Jodelet, Denise. 2005. *Formes et figures de l’altérité*. In *L’Autre : Regards psychosociaux*, Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (sous la dir.). Grenoble : Les Presses de l’Université de Grenoble, pp.23-47.

Lever, Yves. 1992. *L’analyse filmique*. Montréal: Boréal, 166 pages.

Maalouf, Amine. *Les identités meurtrières*. 1998. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 189 pages.

Macé, Éric. 2007. *Des « minorités visibles » aux néostéréotypes*, *Journal des anthropologues*. En ligne : <http://jda.revues.org/2967> (Hors série). Consulté le 15 septembre 2012.

- Macé, Éric. 2006a. *La société et son double, Une journée ordinaire de télévision*. Coll. Médiacultures, Paris : Armand colin, 320 pages.
- Macé, Éric. 2006b. *As seen on TV : Les Imaginaires médiatiques, une sociologie postcritique des médias*. Paris : Éditions Amsterdam, 167 pages.
- Macé, Éric et Maigret, Éric. 2005. *Penser les médiacultures*. Paris : Armand Colin, coll Médiacultures, 192 pages.
- Marion, Lucie. Conversation téléphonique (BCPAC), septembre 2012.
- Mattelart, Armand, Neveu, Érik. 2008. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte, Collection Repères, 128 pages.
- Media Education Foundation. 2012 (1997). *Conférence de Stuart Hall*³⁷. En ligne : <http://www.mediaed.org/cgi-bin/commerce.cgi?preadd=action&key=409>. Consulté en novembre 2012.
- Mongeau, Pierre. 2008. *Réaliser son mémoire ou sa thèse : côté jeans & côté tenue de soirée*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 145 pages.
- Morissette, Nathaëlle. 2010. *Le débat est lancé sur la place des minorités*. Cyberpresse (Montréal), 7 juillet. En ligne : <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201207/17/01-4548725-le-debat-est-lance-sur-la-place-des-minorites.php>. Consulté en février 2012.
- Office national du film (ONF). *La tête de l'emploi : Des films contre le racisme au travail*. 2010. En ligne : <http://latetedemploi.onf.ca/>. Consulté le 5 novembre 2011.
- Ortiz, Renato. 2000. *Modernité mondiale et identités*. Traduit du portugais par Germaine Mandelsaft. In Archives Revue Hermès, une revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS. En ligne : <http://hdl.handle.net/2042/14811>. Consulté en septembre 2013.
- Patrimoine Canada. 2012. *Programme de crédit pour production cinématographique ou magnétoscopique canadienne (CIPC)*. En ligne : <http://www.pch.gc.ca/fra/1289829210951/1289829210953>. Consulté en septembre 2012.

³⁷À noter que la conférence complète est disponible sur le site Internet de YOUTUBE à l'adresse suivant : <http://www.youtube.com/watch?v=aTzMsPqssOY>.

- Pilon-Larose, Hugo. 2015. *Diversité culturelle à l'écran: constat d'échec pour l'UDA*. La Presse.ca (Montréal), 26 janvier 2015. En ligne : http://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201501/24/01-4838103-diversite-culturelle-a-lecran-constat-dechec-pour-luda.php?utm_categorieinterne=traffiddrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B25_A-decouvrir_219_article_ECRAN1POS4. Consulté en janvier 2015.
- Poirier, Christian. 2004a. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité? Tome 1 : l'imaginaire filmique*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 314 pages.
- Poirier, Christian. 2004b. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité? Tome 2 : Les politiques cinématographiques*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 310 pages.
- Pouliot, Audrey. Septembre 2010. *Incendies de Denis Villeneuve*. Le Quotidien. En ligne : <http://www.lapresse.ca/le-quotidien/progres-dimanche/201009/17/01-4316686-incendies-de-denis-villeneuve.php>. Consulté en octobre 2013.
- Production Les Enfants. *Ivan Grbovic*. En ligne : les-enfants.tv/fr/realisateur/ivan-grbovic/. Consulté en septembre 2014.
- Production Micro_Scop. *Philippe Flardeau*. En ligne : www.microscope.ca/creation/index.html. Consulté en septembre 2014.
- Production Micro_Scop. *Denis Villeneuve*. En ligne : www.microscope.ca/creation/denis_villeneuve.html. Consulté en septembre 2014.
- Productions Wanda. *Ivan Grbovic*. En ligne : www.wanda.net/fr/directors/ivan-grbovic-338/6. Consulté en septembre 2014.
- Proulx, S. et Bélanger, D. 2001. *La représentation des communautés immigrantes à la télévision francophone du Québec*. Une opportunité stratégique. Réseaux, vol. 19, no. 107, Paris, p. 117-145 (28 pages).
- Proulx, Serge. 2012. *La sociologie de la communication au prisme des études sur la science et la technique*. In *Connexions. Communication numérique et lien social*, S. Proulx et A. Klein (sous la dir.). Presses universitaires de Namur, Namur, p.17-37.
- Proulx, Serge. 2012. *L'irruption des médias sociaux : Enjeux éthiques et politiques*. In *Médias sociaux : Enjeux pour la communication*, Proulx, S., Millette M.,

- Heaton, L. (sous la dir.). Montréal : Presses de l'Université du Québec, pp.8 à 28.
- Radio-Canada. 2013. *Pour ou contre la charte des valeurs?* En ligne : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/Politique/2013/09/17/005-charte-valeurs-quebecoises-reactions.shtml>. Consulté en mars 2014.
- Réseau Éducation-Médias. 2009. *Enjeux des médias : stéréotypes et médias : Minorités ethniques*. En ligne : http://www.media-awareness.ca/francais/enjeux/stereotypes/minorites_ethniques/minorites_divertissement.cfm. Consulté le 15 octobre 2011.
- Rigoli, Isabelle (sous la dir.). 2007. *Qui a peur de la télévision en couleurs? La diversité culturelle dans les médias*. Montreuil : Aux lieux d'être, 332 pages.
- Schatz, Thomas. 1983. *Old Hollywood/New Hollywood ritual, art and industry*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 318 pages.
- Simon, Sherry. 1999. *Hybridité culturelle*. Montréal : Édition L'Île de la tortue, 63 pages.
- Trépanier-Jobin, Gabrielle. 2009. *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 120 pages.
- Trépanier-Jobin, Gabrielle. Automne 2010. *Le cinéma Québécois : un succès réel ou imaginé ?*. In Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois. En ligne : http://www.cinema-quebecois.net/index.php/articles/9/gabrielle_trepanier. Consulté en septembre 2013.
- Villeneuve, Anne-Claire. 2008. *Le lien entre le succès commercial du cinéma québécois et l'évolution récente du secteur de la distribution au Québec*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 112 pages.
- Weinmann, Heinz. 1990. *Cinéma de l'imaginaire québécois : De La petite Aurore à Jésus de Montréal*. Montréal : Éditions de L'HEXAGONE, 270 pages.